

ХЕЛЬСИНКСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Обзор факто-монтажа

Биографические летописи от Вересаева
до нашей эры

Jukka Timonen

Pro gradu -tutkielma

Venäjän kieli ja kirjallisuus

Nykykielten laitos

Helsingin yliopisto

Huhtikuu 2017

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Nykykielten laitos	
Tekijä – Författare – Author Jukka Timonen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Обзор факто-монтажа — Биографические летописи от Вересаева до нашей эры			
Oppiaine – Läroämne – Subject Venäjän kieli ja kirjallisuus, vieraan kielen linja			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Kevät 2017	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 98
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkielmani käsittelee montaasitekniikalla tehtyjä venäläisiä kirjailijaelämänskertoja. Montaasitekniikalla tarkoitan sitä, että teokset koostetaan yhdistelemällä eri lähteistä leikattuja eli fragmentoituja tekstejä. Teosten lähteinä on käytetty mitä moninaisimpia dokumentteja koulutodistuksista oikeuden pöytäkirjoihin. Useimmin käytettyjä ovat kirjeet, päiväkirjat ja muistelmät. Kutsun genreä <i>faktomontaasiksi</i>, kysymyshän on faktojen montaasista, erilaisten tiedonpalojen yhdistämisestä; alkuaikoina 1920- ja 30-luvuilla puhuttiin kirjallisista montaaseista. Tavoitteenani on selvittää, miten teokset täyttävät elämänskerran tehtävän.</p> <p>Genren aloitti vuonna 1926 V. V. Veresaevin <i>Puškin v žizni</i> -teos, joka on tutkielmani tärkein lähde. Teos sai seuraajia ja klassikon aseman. Teoksesta löytyy eniten tutkimusta, ja se on useimmin uudelleen julkaistu, melko vaihtelevan sisältöisenä. Teoksen kohdalla huomioni kiinnittyy erityisesti faktomontaasiin mahdollisena keinona välttää sensuuri sekä teoksen saamaan kritiikkiin anekdoottimaisuudesta. 1920-luvun lopussa julkaistiin useita faktomontaasiteoksia, joista tarkemmin käsitellen teoksia Leonid Grossmanin <i>Dostoevskij na žiznennom puti</i> (1928) ja Val. Fejderin <i>A. P. Čehov: Literaturnyj byt i tvorčestvo po memuarnym materialam</i> (1928). Vertaan teoksia uudempiin samoja kirjailijoita käsitteleviin, Igor Volginin <i>Rodit'sja v Rossii. Dostoevskij i sovremenniki: žizn' v dokumentah</i> (1989) ja Igor Suhihin <i>Čehov v žizni: sjužety dlja nebol'sogo romana</i> (2011), teoksiin. Tutkin genren kehitystä 85 vuoden ajanjaksolla. Faktomontaasiteoksia on julkaistu yhteensä parikymmentä laskentatavasta riippuen. Saatavilla olevista olen tehnyt havaintoja, erityisesti niiden rakenteesta ja tekotavasta.</p> <p>Tarkastelen faktomontaasin historiallista taustaa ja 1920-luvun kulttuuriteorioiden ja kirjallisuusryhmittymien vaikutusta genren syntyyn. Suorat yhteydet 1920-luvun kirjallisuusteoreetikkojen ja -teorioiden sekä faktomontaasin tekijöiden välillä olivat vähäisiä, mutta esimerkiksi LEF-ryhmä käsittelee termien <i>literatura fakta</i> ja <i>faktografia</i> avulla samoja tiedonvälityksen ja tosiasioihin perustuvan kirjallisuuden kysymyksiä. Formalistit Juri Tynjanov, Boris Tomaševski ja Boris Ejhenbaum pohtivat kirjallisuushistoriallisen materiaalin tulkintaa ja kirjailijaelämänskerran olemusta. Totean elokuvan montaasiteoria käytökelkelpoisiksi helpottamaan faktomontaasin toimintamekanismin ymmärtämistä. Pohdin tekstifragmentin ominaisuuksia yksin ja vuorovaikutuksessa toisten fragmenttien kanssa.</p> <p>Faktomontaasin tekoprosessi on kiinnostukseni kohteena. Tärkeimpänä tiedonlähteenä aiheesta ovat teosten esipuheet. Luokittelen erilaisia lähdetyyppisiä. Erityistä huomiota osoitan kaunokirjallisuuden lähteille, kuten runoille, joiden käyttö elämänskerrallisena materiaalina on kiistanalaista. Fragmentin rajaus on oleellista: mitä otetaan mukaan, mikä osa alkuperäisestä lähdetekstistä jää ulkopuolelle. Puntaroin faktomontaasin asemaa kaunokirjallisuuden ja tietokirjallisuuden rajalla. Arvioin faktomontaasin luotettavuutta ja tehokkuutta tiedonvälittäjänä, mitä käsiteltiin myös aikalaiskritiikissä. Tärkeää uskottavuuden kannalta ovat lähteen merkinnät, joiden laajuus vaihtelee huomattavasti. Fragmenttien liitokset lähdemerkintöineen tekevät lukemisesta katkonaista. Ratkaisevassa roolissa on tekijän suorittama lähdekritiikki. Tekijä ei voi muokata tekstiä tai kirjoittaa auki johtopäätöksiään. Hän voi vain hylätä tai hyväksyä lähteen ja rajata tekstin. Fragmentin analysointi jää lukijalle. Vaikka tekijä ei itse kirjoitakaan varsinaista montaasitekstiä, moniin teoksiin on liitetty tekijän esipuhe, kommentaari tai muita lisämateriaaleja, kuten elämänskertatietoja.</p> <p>Faktomontaasin arvostelu tiukkeni 1930-luvulla. Samalla genren elinvoima hiipui kunnes 1980-luvulla jälleen julkaistiin uusia teoksia ja vanhoista otettiin uusintapainoksia. Uusien faktomontaasi-teosten myötä kiinnostus genreen on Venäjällä jälleen herännyt. Etenkin Igor Suhin on pyrkinyt uudistamaan faktomontaasin ilmaisua rikkomalla perinteisen kronologisen rakenteen ja lisäämällä oman kommentaarinsa suoraan tekstiin. Teosten uskottavuutta ja luotettavuutta tietokirjallisuutena on pyritty parantamaan. Tutkielmani pyrkii olemaan genren yleiskatsaus, ja voi toimia lähtökohtana vähän tutkitun aiheen syvemmälle tutkimukselle.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords montaasi, faktomontaasi, kirjalliset montaasit, kirjailijaelämänskerrat, Veresaev, fragmentti, 1920-luku, Puškin v žizni, faktografia			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited HYK Keskustakampuksen kirjasto, Kaisa-talo			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information Työn nimi suomeksi: Katsaus faktomontaasiin — elämänskerralliset historiikit Veresaevista meidän aikaamme			

Оглавление

1. Введение	4
2. Монтаж.....	8
2.1 Определение факто-монтажа	8
2.2 Исторический контекст факто-монтажа	11
2.3 Монтаж в широком смысле	17
2.4 Монтажные теории кинематографии	18
2.5 ЛЕФ, литература факта и фактография	21
2.6 Фрагмент и его свойства	24
3. Факто-монтаж в практике	29
3.1 Виды фактов	30
3.2 Источники	32
3.3 Стихотворения в качестве источника	43
3.4 Сборка произведения	46
3.4.1 Монтажные стыки	48
3.4.1 Дополнительные материалы к произведениям	51
3.5 Факто-монтаж в качестве биографии писателя	53
3.6 Факто-монтаж на грани документальной и художественной литературы	55
3.6.1 Документальная литература	56
3.6.2 Достоверность передачи информации	57
3.7 Роль читателя	60
4. Анализ произведений	63
4.1 «Пушкин в жизни»	63
4.1.1 Факто-монтаж как способ обойти цензуру	68
4.1.2 Анекдотичность	70
4.2 Достоевский Гроссмана и Волгина	75
4.3 «Чехов в жизни»	80
4.4 А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам	85
5. Заключение	88
Источники	94
Литература	95

1. Введение

Советский Союз, 1920-е годы, эпоха, когда культурная жизнь ещё зарождала новые идеи. Одним из экспериментов было составлять биографии из уже существующих текстов, из разнообразных источников вырезанных фрагментов документов. Появился новый жанр — факто-монтаж. Энтузиазм начался среди литературоведов с произведения «Пушкин в жизни» Викентия Викентьевича Вересаева. Тематика ограничивалась довольно строго биографиями писателей, хотя способ работы никак не исключает другие темы. В произведениях всю жизненную канву писателя старались описывать с помощью разных кусков текста без текста, написанного собственно автором. Многообразные заметки из дневников, куски мемуаров или даже рапорты полиции описывают, по мнению авторов, жизнь главного героя, протагониста, более чётко, чем традиционный биограф мог своим собственным текстом. В нашей работе мы стремимся освежить историю возникновения и развития, и типичные свойства факто-монтажа, а также преимущества и недостатки жанра по сравнению с традиционной биографической документальной литературой.

Мы обращаем внимание на культурную историю Советского Союза 1920-х годов как на эпоху, охарактеризованную авангардом и монтажом. В середине десятилетия возникнул факто-монтаж. Социалистический реализм и сталинизм 1930-х годов ограничивали свободу выражения и критика факто-монтажа уже сточилась. Начиная с 1980-х годов интерес к жанру снова проснулся и даже были опубликованы новые произведения.

С точки зрения факто-монтажа значительным объединением было «ЛЕФ», «Левый фронт искусств», в журнале которого публиковались существенные с точки зрения жанра статьи. Возможные контакты между теоретиками монтажа и авторами факто-монтажа является целью нашего внимания. Также мы рассматриваем связи между теориями и практическим осуществлением.

Интересно, как теоретики эпохи обдумывали вопросы обработки и публикации информации. Однако авторы факто-монтажа были не теоретиками, а литературоведами, которые применяли модное явление, монтаж на практике. Мы рассуждаем о пригодности монтажных теорий кинематографа к факто-монтажу. Таким образом мы стараемся выяснить принцип действия факто-монтажа.

В данной работе употребляется термин *документальная литература*. Терминология связана с факто-монтажом и шире с документальной литературой, она довольно запутанна и значения терминов менялись со временем. Мы стремимся объяснять содержание терминов *литература факта* и *фактография* по отношению к другим терминам, означающим документальную литературу. Мы определяем факто-монтаж как документальную литературу с художественными особенностями. Авторы говорили о том, что факто-монтаж действует «в двух планах», под чем имели в виду как их функцию передавать информацию, так и их художественно-литературные свойства. По терминологии кинорежиссёра Сергея Эйзенштейна, речь идёт о синтезе искусства и науки.

Мы уделяем довольно много места рассмотрению разных типов источников, особенно мы обращаем внимание на то, как деловые тексты в качестве источников отличаются от художественных текстов, в том числе стихотворений и творчества протагониста. Также обсуждается роль более экстраординарных источников.

Мы обсуждаем достоверность отдельных источников, типов источников и соблюдаемую авторами критику источников, а также надёжность факто-монтажа в качестве средства информации.

Употребляемый Анной Маколкиной термин *семантический кластер* — подходящий, чтобы характеризовать целостность последовательских фрагментов на одну тему. В факто-монтаже существенно то, как фрагменты соединяются друг с другом, и как у автора получается создать единую совокупность из текстов разнородных авторов. Стык фрагментов состоит обычно из ссылки на источник, данные которого переданы в варьирующейся форме и объёме в разных произведениях. Оформление стыков существенно влияет на читабельность текста.

Кроме созданной из фрагментов основной факто-монтажной части, многие авторы писали разные проясняющие дополнительные материалы, в том числе предисловия, статьи и комментарии. Мы анализируем функции, прибавочную ценность и необходимость материалов. Может ли факто-монтаж работать в чистом виде или всегда ли требуются объяснения?

Факто-монтажей довольно ограниченное количество. По нашим сведениям, их примерно 20, в зависимости от способа подсчёта. С теми, которые находятся в собраниях Национальной библиотеки Финляндии, мы познакомились, по край-

ней, мере поверхностно. Пригодную информацию мы получили главным образом из предисловий произведений. Мы ограничиваем свои исследовательские материалы только литературно-историческими произведениями. Разграничение легко обнаруживается, ибо данные произведения по структуре достаточно гомогенны. Несмотря на то, что есть и разница, речь идёт о ясно различаемой группе произведений.

Из произведений нами выбраны пять для более тщательного рассмотрения, однако мы упоминаем и другие произведения. Опубликованное в четырёх томах в 1926–1928-х годах произведение «Пушкин в жизни» писателя и литературоведа В. В. Вересаева как классика жанра имеет несомненное право войти в число этих пяти. Произведение переиздано много раз в относительно разных версиях. Вересаев — единственный автор, с жизнью и творчеством которого ознакомляются в нашей работе в какой-то степени. Произведение «Пушкин в жизни» определяло форму жанра, которую другие имитировали и развивали дальше. О произведении найдётся немного научных исследований, и на него ссылаются чаще всего в связи жанра факто-монтажа. Литературовед Юрий Фохт-Бабушкин (1990) выразительно изображал содержание произведения и одновременно отправную точку жанра:

В. Вересаев смотрел на Пушкина как художник и не стремился анализировать его творчество, а старался дать представление о повседневной жизни поэта, пытался воспроизвести его характер, образ — как это и полагается, скажем, в романе. Только вот роман вышел необычным по форме. Однако В. Вересаеву казалось, что монтаж свидетельств современников дает яркое представление о "живом Пушкине, во всех сменах его настроений, во всех противоречиях сложного его характера, — во всех мелочах его быта..." Причем сам автор монтажа подчеркивал в предисловии, что "многие сведения, приводимые в этой книге, конечно, недостоверны и носят все признаки слухов, сплетен, легенды. Но ведь живой человек характерен не только подлинными событиями своей жизни, — он не менее характерен и теми легендами, которые вокруг него создаются, теми слухами и сплетнями, к которым он подает повод. — критическое отсеивание материала противоречило бы самой задаче этой книги". Отвергая "лишь явно выдуманное", В. Вересаев писал не монографию о Пушкине, а своеобразное художественное произведение, воссоздающее "пушкинскую легенду", смесь фактов и рожденных современниками вымыслов, из которой возникает образ "невыразимо привлекательного и чарующего человека".

Отношение Вересаева к реальности было в какой-то степени противоречиво, так как хотя он стремился к насколько возможно более чёткому описанию действительности, он одобрял в произведение также источники, которые считал недостоверными. Вместе с Вересаевым мы рассматриваем также факто-монтаж как возможный способ избежать цензуры, и анекдотичность жанра, а именно произведения Вересаева.

Остальные четыре произведения мы изучаем парами. Леонид Гроссман и Игорь Волгин создали произведения о Фёдоре Михайловиче Достоевском, Вал. Фейдер и Игорь Сухих об Антоне Павловиче Чехове. Интересным сравнение станет благодаря расстоянию по времени. Произведение «Достоевский на жизненном пути» издано в 1928-м году, «Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах» — в 1991-м году. В следующей паре промежутков ещё больше, 83 года. «А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам» Фейдера опубликовано 1928-м году и «Чехов в жизни» Сухиха в 2011-м году. Аспект времени позволяет оценивать развитие жанра. К тому же, произведения о Достоевском противопоставлены по масштабу. Произведение Гроссмана «Достоевский на жизненном пути» действительно кратко, а «Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах» Волгина объемисто. В свою очередь произведения о Чехове имеют разные структуры: Сухих покидает строго соблюдаемую Фейдером традиционную хронологию, и организует свой материал по темам.

О факто-монтаже пока существует относительно мало научных исследований, однако он являлся объектом внимания некоторых литературоведов. Юрий Фохт-Бабушкин касался темы при редактировании «Собрания сочинений в четырех томах» Вересаева. А. О. Смирнова обратила внимание на критику произведения. Анна Маколкина изучала способ выражения факто-монтажа как средства избежать цензуры. Также современные факто-монтажёры, Игорь Волгин и Игорь Сухих вошли в суть особенностей жанра.

Тему нашей работы можно считать актуальной, ибо в последние годы опубликованы многие новые факто-монтажи, самые свежие о поэте Борисе Пастернаке и космонавте Юрии Гагарине.

2. Монтаж

2.1 Определение факто-монтажа

В данной работе мы рассматриваем жанр русской литературы, который называем *факто-монтажом*. Термин факто-монтаж не полностью закреплён, однако он чётко показывает, что речь идёт о монтаже фактов, применении принципа монтажа в области литературы факта. Большинство произведений – экспериментальные биографии русских писателей XIX века, написанные в конце 1920-х годов. Правда, вместо написания можно скорее всего говорить о собирании, соединении или комбинировании. Авторы часто употребляли глагол *монтировать* и соответственно себя называли *монтажёрами* (см., например, Аронсон & Рейсер 1929: 10). Зачастую авторы не определяли конкретно свой жанр, а говорили в общем о монтаже (Кукулин 2015: 244) (см., например, Иссерлин & Хмельницкая 1930: 12).

Специфика произведений в сравнении с традиционными, монографическими биографиями в том, что они состоят из отрывков текста, фрагментов из разных источников. Таким образом, в чистом факто-монтаже авторы произведений сами ничего не пишут. Роль авторов ограничена выбором источников и текстов, их вырезкой, то есть фрагментацией, и организацией фрагментов. Практически во всех случаях авторы добавляли свои комментарии, предисловия, постскрипты, пояснения, статьи и другую информацию, например, биографические данные писателей. Количество дополнительных материалов значительно варьируется в зависимости от автора, произведения являются разными по структуре и объёму.

Фрагменты текстов могут быть из любых документов. Чаще всего использовались тексты из мемуаров, дневников и писем, а также статей, газет, протоколов и тому подобного. Употреблялись и фрагменты из художественных произведений, даже стихов. Многие источники являются уже изначально фрагментарными. Часто, например, заметка дневника достаточно коротка и сжата, чтобы пригодится в чистом виде для фрагмента факто-монтажа.

Термины путаются из-за того, что исторически довольно часто говорили о *литературных монтажах*, когда на самом деле речь шла о факто-монтаже. Понятие литературного монтажа сегодня шире, оно включает в себя также понятие

художественного литературного монтажа. Литературная энциклопедия (ЛЭ s.v. Монтаж литературный) 1934 года определяет термин литературный монтаж так: «сборник хрестоматийного типа, тематически объединённый одним стержнем. От других типов сборника М. л. отличается своей установкой на показ того лица или события, которое взято тематически стержнем.» Характеристика подходит именно к факто-монтажу и таким образом мы можем констатировать, что в то время под литературными монтажами имели в виду факто-монтажи.

У Игоря Волгина, который в последние годы существования Советского Союза создал факто-монтаж о Достоевском, были проблемы с определением жанра своего произведения. Он риторически предлагает называть жанр *документальный роман* или *роман в документах*, однако приходит в итоге к формулировке *жизнь в документах*, которую он использовал также в названии своего произведения «Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах». (Волгин 1991: 6.) К данному определению можно отнести стремление предшественника жанра Вересаева изображать повседневную жизнь писателя в таких произведениях как «Пушкин в жизни» и «Гоголь в жизни», первое из которых открыло явление факто-монтажа в 1926-м году. Биографический словарь «Русские писатели XX века» (РП s. v. Вересаев) называет произведения Вересаева *биографическими летописями*.

Литературный быт становится лейтмотивом во многих произведениях. Например, Вал. Фейдер взял его в название своего произведения «А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам». Литературный быт можно считать контекстом, в котором рассматривается жизнь писателя. Фейдер (1928: VI) подчёркивает значение антуража на творчество писателя: «Материальная и моральная обстановка, окружающая писателя, определяет характер его творчества и его литературных замыслов.» По Илье Кукулину, Борис Эйхенбаум трактовал понятие литературного быта следующим образом: «как совокупность социальных институций, внутри которых производятся и осознаются литературные произведения, и персональных, индивидуальных биографий, формирующих жизнь этих институций». Социологическая точка зрения подчёркивает значение литературного общества в творчестве писателя. Вопрос *как писать* принял иную форму: *как быть писателем* (Эйхенбаум 1987: 430). *Литература* и *литературный быт* должны держаться отдельно, подчёркивал Эйхенбаум (Эйхенбаум 1987: 427).

Учениками Эйхенбаума были М. Аронсон и С. Рейсер, авторы произведения «Литературные кружки и салоны» (Кукулин 2015: 244). Эйхенбаум написал предисловие к данному произведению, однако он не касался темы монтажа, а в основном рассуждал о значении литературных кружков и салонов в литературном быте. Эйхенбаум также написал предисловия ко многим другим факто-монтажам, однако и в них он рассматривал темы произведений и не обращал внимание на структуру или методы создания произведений.

По Кукулину, Рейсер умеет обозначить методологические, социологические и эстетические специфики нового жанра в своей статье «Монтаж и литература» (Кукулин 2015: 244). Статью, опубликованную в качестве предисловия к произведению «Литературные кружки и салоны», Кукулин считает единственным своевременным исследованием о теме. Однако, по его словам, статья манифестарна, и через восхваление нового жанра теряется аналитическая ясность.

Рейсер даже считал, что монтаж является своеобразной формой научного текста, которая замещает распадающуюся академическую традицию. Рейсер полагал, что явление монтажа придаёт художественной литературе черты научного исследования, и литературные элементы внедряются в исследование. (Аронсон & Рейсер 1929: 10.) П. Е. Щёголев (1929: 5), наоборот, констатировал, что его произведение о Лермонтове не является научным исследованием, несмотря на то, что в нём представлены научные результаты. Такие же взгляды были и у Апостолова (1928: 4), автора факто-монтажа «Живой Толстой: жизнь Льва Николаевича Толстого в воспоминаниях и переписке». Эйхенбаум (1987: 429), со своей стороны, видел, что в 1910-х и 1920-х годах вся научная ценность литературной истории поставлена под вопрос.

Илья Кукулин (2015: 245) утверждает, что явление факто-монтажа в 1920-х годах не было инновацией, и аналогичные сборники делались в России ещё с XVIII-го века. Кроме того, у Кукулина (2015: 246, 248) можно найти множество выражений для жанра: *монтажные книги по истории литературы, жанр книги выписок*, в том числе Кукулин (2015: 243) пишет о теме под заголовком «Традиция "книги-памяти" от 1920-х к 2000-м». Очевидно Кукулин не хочет высказывать своё мнение о более подходящем названии для жанра. Термин факто-монтаж он не употребляет.

2.2 Исторический контекст факто-монтажа

По Борису Томашевскому (1923: 6), начиная с XVIII века, в эпохи более индивидуалистического и субъективного отношения к творчеству, читатели больше обращают внимание на автора. Факто-монтаж предлагал читателям, интересующимся биографией писателя, доступ к оригинальным документам. Как утверждает Томашевский, «Современная историко-литературная книга явно тяготеет к документализму. Серии "дневников", "неизданных" документов, биографических изысканий ознаменовали болезненное обострение интереса к так называемой "литературной истории", к быту, личности и взаимоотношениям писателей и близкой к ним среды.» Можно констатировать, что факто-монтаж ориентировался на чистый документ.

В России монтаж усваивали в 1910-х и в первой половине 1920-х годов (Кукулин 2013: 272). Монтаж определял по большей части искусство 1920-х годов и достиг исключительной популярности в советской России. В Советском Союзе усердно развивали свои теории монтажа. В конечном счёте советский монтаж повлиял на развитие искусств во всем мире, чему содействовало идеологическое вдохновение. Изучаемое нами применение монтажа, факто-монтаж, совершенствовались в Советском Союзе в конце 1920-х годов, в эпоху Новой Экономической Политики (НЭП), когда социалистический реализм ещё не ограничивал возможности искусства. Однако, по Кристоферу Риду (Read 1990: 232), период НЭПа означал не либерализацию в секторе культуры, а скорее всего промежуточную фазу на пути от хаоса гражданской войны к тотальному контролю 1930-х годов. Контроль над культурой стал строже, однако процесс не был ровным (там же). Несмотря на это, Рид считает достижения культуры 1920-х годов большими, однако напоминает о том, что тогда нужно было иметь поддержку коммунистической партии, чтобы быть услышанным (там же: 231). О'Коннор называет период времени между НЭПом и социалистическим реализмом культурной революцией, во время которой интеллигенция должна была защищать себя от стремления крутой линии партии к пролетаризации культуры (O'Connor 1983: 89). Радикалы не одобряли нейтральное отношение к политике (там же: 92), которое было выбрано в качестве стратегии выживания многими культурными деятелями, попыткой сосредоточиться только на искусстве. Научное сообщество литературоведов также было решительно очищено в 1925–1933 годах; всё же

было можно производить новое жизнеспособное исследование (Terras 1991: 520).

По Эйхенбауму (1987: 429), внимание литературоведов и критиков обращалось прежде всего на технологию и эволюцию литературы, что являлось естественным последствием предшествующего подъёма литературы и литературной революции. Одним из модных терминов эпохи был *социальный заказ*, который, по Эйхенбауму (1987: 427), означал не только потребности читателя, но и заказ, полученный через эволюцию литературы.

Написавший в эмиграции рецензию на произведение Ашукина «Валерий Брюсов» В. Ходасевич (1930: 4) трактует влияние социального заказа отрицательно, так как тот заставил Ашукина представлять «официальную версию, согласно которой вступление Брюсова в коммунистическую партию было единственным следствием его взглядов и даже самого его происхождения.» В данном случае социальный заказ толкуется как требование советского общества.

Применяя терминологию эпохи, факто-монтаж можно считать рождённой социальным заказом жанром в литературной эволюции, которая применяет специфическую технологию, хотя также можно говорить о технике или способе изготовления. С другой стороны, можно обсуждать, зародился ли факто-монтаж в результате появления спроса у читателей или этому способствовало жажда авторов к экспериментам.

Ещё в конце 1920-х годов обстоятельства были достаточно благотворными для экспериментов. Поскольку биографии писателей прошлого века не были особенно политически чувствительной темой, авторы факто-монтажа могли сравнительно свободно осуществлять свои идеи без особых ограничений, поставленных властью. По мере того как в каком-либо источнике находилось что-либо политически сомнительное, автор факто-монтажа мог легко оставить источник без использования. Томи Хуттунен разделяет монтаж на два направления, эстетическое и политическое (Huttunen 2005: 5). Факто-монтажные биографии ни в коей мере нельзя считать политическими, так что под этим принципом разделения речь идёт об эстетичном монтаже, однако с функцией передачи информации. В какой-то степени исключительным автором является Щёголев, которого Кукулин (2015: 243) представляет как многостороннего деятеля, произведения которого рассматривают историю, литературу и политику. Щёголев

принимает в своих произведениях разные структурные решения, однако в произведении «Книга о Лермонтове» (1929) соблюдается форма, созданная Вересаевым, и таким образом оно становится пригодным для нас в качестве исследовательского материала.

Кукулин (2015: 111) констатирует, что временами сложно распознавать монтаж как самостоятельный феномен в советской культуре 1920-х годов, которую он считает фрагментарной, и использование паратаксических структур типичным, но *паратаксис* не всегда применялся как систематический метод. Кукулин (там же: 153) определяет, что паратаксис — соединение произведения из отдельных кусков. Первоначально паратаксис означает отношение между частями сложносочиненных предложений (там же: 63). В подобном отношении без иерархии находятся также фрагменты монтажного текста. В разных отраслях искусства монтаж, по Кукулину, можно считать конфликтным паратаксисом (там же).

Как мы позже заметим, факто-монтаж нельзя считать особенно конфликтным. Фрагменты редко стоят друг против друга. Скорее, они дополняют, чем опровергают содержание друг друга.

Авторов факто-монтажа 1920-х и 1930-х годов объединяет поле литературоведов. Большинство из них были к 1920-м годам тридцатилетними. Исключением являлся Вересаев, который был старше других, опытный писатель, которого можно считать инициатором и авторитетом жанра. Критик Як. Черняк (1927: 71) считает, что репутация и известность Вересаева вызывали интерес к первому произведению жанра, «Пушкин в жизни». Юрию Фохт-Бабушкину произведения Вересаева кажутся превосходными в сравнении с другими факто-монтажами 1920-х и 1930-х годов. Остальные труды были бедными по содержанию, в них отсутствовало видение автора, так что интерес читателя к ним и, таким образом, ко всему жанру угас. (Фохт-Бабушкин 1990б: 531.) Вересаев был новатором жанра, однако и в произведениях других авторов найдутся инновации, с другой стороны, и у Вересаева были свои недостатки.

Викентий Викентьевич Вересаев (1867–1945), настоящая фамилия Смидович, был прозаиком, поэтом-переводчиком и литературоведом (РП s. v. Вересаев), интересом которого был именно Пушкин. Как писатель он представлял

реалистический стиль. По Террасу (1991: 474), Вересаев являлся вторым по значимости марксистским писателем после Максима Горького. Во многих своих произведениях он описывал быт рабочих (РП s. v. Вересаев). Его интересовало описание действительности как в художественной, так и документальной литературе. Уже в названиях своих художественных произведений Вересаев подчёркивает правдоподобность: «Невыдуманные рассказы о прошлом» (1941) и незаконченное «Невыдуманные рассказы о настоящем». Эти названия отражают один вариант термина документальной литературы — *невыдуманная литература*. После монтажных биографий писателей Вересаев применял монтаж фактов в своих научных работах и, например, в своеобразном философском сборнике размышлений «Записи для себя» (Фохт-Бабушкин 1985: 37). Фрагментарный роман «Сёстры» Вересаева 1933-го года по форме также временами напоминает факто-монтаж.

По А. О. Смирновой (1990: 541), интерес Вересаева к Пушкину углубился в первой половине 1920-х годов, когда Вересаев, по его словам, прошёл всю литературу о Пушкине и активно участвовал в мероприятиях, связанных с поэтом. В 1922-м году Вересаев планировал писать о поэте «большую книгу, вроде «живая жизнь»». Фохт-Бабушкин трактует это заявление так, что идея произведения «Пушкин в жизни» возникла в этот период. «Живая жизнь» — это не только опубликованное в 1910-м году произведение Вересаева, рассматривающее Толстого и Достоевского, но также и намёк на намерение описывать именно жизнь писателя. Энтузиазм Вересаева к Пушкину продлился до конца жизни, и несмотря на критику к факто-монтажу, он достиг солидной позиции пушкиниста. В том числе, он был председателем Пушкинской комиссии Союза советских писателей с 1930-х годов до своей смерти в 1945-м году (там же: 542).

В 1932-м году приняли к действию термин *социалистический реализм*, чтобы изображать официальную, общую культурную политику Советского Союза (Terras 1991: 520). В теории намерение факто-монтажа изображать действительность реалистически могло быть в гармонии с социалистическим реализмом, но социалистический реализм не стремился к объективности, а использовал мнимый реализм как способ создавать одностороннюю пропаганду. Тематика социалистического реализма была весьма далека от литературных биографий XIX-века. Так как факто-монтажные произведения ещё публиковались в 1930-х

годах, можно сказать, что социалистический реализм не полностью подавил жанр, однако, например, произведение Вересаева «Гоголь в жизни» с 1933-го года получило мало внимания, ставшее скорее уничтожающей критикой (Фохт-Бабушкин 1990б: 530). Вересаев был раскритикован, в частности, из-за отдаления от марксистской идеологии, нерассматривания социальных точек зрения Гоголя, и полной политической безответственности. В конце концов Вересаев был обвинён не только в написании неудачной книги, но в совершенствовании вредного направления монтажной литературы. (там же: 531.) Также часть критиков ещё в 1920-х годах, положительно относившихся к произведению «Пушкин в жизни», вывернули своё мнение наизнанку и даже начали резко критиковать произведение, в том числе за реакционность (Смирнова 1990: 544). Вересаев (1937: 4) был достаточно смелым, чтобы защищаться: «Так широко распространённая у нас недавно "классовая" трактовка Пушкина, вероятное упрощение его творчества путём якобы "социологического" его обоснования встречает единодушный протест читателей. На страницах «Известий» Вересаев остро полемизировал с Дмитрием Благим о социологической трактовке Пушкина, между прочим о том, нужно ли показывать Пушкина революционером (см. Вересаев 1935: 3–4 и Благий 1935: 4).

Превращение газетной критики факто-монтажей Вересаева из более положительной 1920-х годов в отрицательную в 1930-х (там же: 543–545) чётко отражает смену эпохи и ухудшающиеся условия экспериментальной литературы. По Кукулину (2015: 248), ещё после смена эпохи жанр преуспевал: «Успех книго-монтажей после "великого перелома" в 1929 году имел уже во многом ностальгическую и скрыто-нонконформистскую природу – читатели тосковали по независимым структурам производства смысла, оставшимися в прошлом.» Об определённых успехах говорит также то, что тираж переиздания произведения «Пушкин в жизни» в 1936-м году был в 2.5 раза больше чем первоначальный тираж в 1920-х годах. К духу эпохи факто-монтажи подходили благодаря своей коллективности и безличности автора. Произведения возникали благодаря труду многих пишущих лиц, и авторы произведений не подчёркивают себя нигде, кроме как в возможных предисловиях или комментариях.

Кукулин (2013: 273) утверждает, что в Советском союзе монтаж получил особый вес. Теоретики литературы должны были обращать внимание на требо-

вания новой эры. Идеологические элементы, в частности, лозунги, придают текстам полемический и провозглашающий, пропагандирующий тон. Таким образом теории частично теряют свою убедительность. Высокопарный, художественный стиль затрудняет понимание сути теорий. Однако в случае политических обвинений, благодаря их невразумительности, теоретик мог защищаться, трактуя свой текст положительно.

Позиция монтажа ухудшилась в Советском Союзе после 1920-х годов. По Кукулину, это следовало не только из угнетённости советской системы, но также из стихания без видной причины энтузиазма по поводу монтажа на Западе в середине 1930-х годов, до пробуждения интереса снова в 1950-х годах. (Кукулин 2015: 37–38.)

Стоит обратить внимание на то, что в опубликованной в 1961-м году вступительной статье к пятитомному собранию сочинений |произведений Вересаева Фохт-Бабушкин только мимоходом упоминает факто-монтажи Вересаева (Вересаев 1961: 37). Однако тот же литературовед всё-таки ввёл произведения «Пушкин в жизни» и «Гоголь в жизни» в вересаевский сборник, отредактированный им в 1985–1990 годах. Во время перестройки появились также новые факто-монтажи, в том числе двухтомное произведение «Жизнь Пушкина» (1987) В. В. Кунина, «Жизнь Есенина» (1988) С. П. Кошечкина и «Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах» (1991) Игоря Волгина. На этом основании можно частично прийти к выводу, что перестройка сделала возможным возрождение интереса к факто-монтажу, однако произведение «Пушкин в Жизни» Вересаева было переиздано уже до перестройки, в 1984-м году.

После распада Советского Союза время от времени публикуются новые произведения, в том числе изучаемый тщательнее нами «Чехов в жизни» (2011) Игоря Сухиха, и переиздаются старые, не только многократно «Пушкин в жизни» Вересаева, а также, например, «Живой Толстой: жизнь Льва Николаевича Толстого в воспоминаниях и переписке» (1995) Николая Апостолова, «Литературные кружки и салоны» (2001) М. Аронсона и С. Рейсера и «Брюсов» (2006) Николая Ашукина.

2.3 Монтаж в широком смысле

К факто-монтажу нельзя применить ни одну конкретную теорию. Лучше всего жанр описывает идея монтажа в широком смысле. «Мир монтажен», заявил Виктор Шкловский. Это можно трактовать так, что вещи всегда имеют контакты друг с другом. В. В. Иванов (1988: 119) определяет широкое значение монтажа: «целостный принцип построения любых используемых в данной культуре искусственных сообщений (в том числе знаков и текстов в самом широком смысле).» По Иванову, монтаж можно найти в любой культуре. Он выдвигает идею, что монтаж всегда существовал, и варьируется только степень монтажности по эпохам (там же: 120). Философ Владимир Библер, со своей стороны, констатирует, что монтаж является принципом XX-века, и поэтому монтаж можно применять только к культуре данной эпохи (Кукулин 2015: 13).

По Кукулину (там же: 14), монтаж в широком смысле означает то, что «мир словно бы нарезан на фрагменты, а затем организован в новом порядке, и эта "переделанность" не просто заметна читателю, зрителю или слушателю, но и становится конститутивным признаком произведения.»

Р. И. Салганик (1988: 5–13) трактует понятие монтажа ещё шире в своей статье «Рекомбинации как творческий приём в искусстве, науке и природе», в которой монтаж сопоставляется с естественным отбором и эволюцией. Эволюция же есть своеобразный монтажный процесс творчества природы, в котором благодаря соединению подходящих генов, особи остаются в живых и размножаются, однако процесс случаен и основан на том, что мать-природа может стараться найти жизнеспособную комбинацию неисчислимое количество раз. В художественном творчестве нельзя попробовать столько же вариантов, как в эволюции в течение миллионов лет. Рассудительность автора имеет больше значение, однако и кажущаяся случайность имеет место в монтаже. Однако, по Кукулину (2013: 267), импровизация и случайность подчёркивались в монтаже только в 1950-х и 1960-х годах.

Также Хуттунен (Huttunen 2005: 1) пишет, что монтаж как понятие является более широким: «Montage offers a comprehensive example of a predominant polyglotism in a culture, a mutual interaction on the sign systems, and the attitude to the culture as a whole.» Монтажное мышление не ограничено определённым видом искусства, его можно применять междисциплинарно. Хуттунен называет такую

структурную идентичность изоморфизмом (там же). Следовательно, те же теории и идеи о диалоге между разными частями произведения могут применяться в кино, литературе и других видах искусств.

2.4 Монтажные теории кинематографии

Создавшие факто-монтажную биографию о поэте Николае Некрасове Иссерлин и Хмельницкая (1930: 9) считают, что аналогия жанра с кино неизбежна. Рассмотрение монтажных теорий кинематографии полезно для понимания механизма, в котором из отдельных фрагментов формируется целостность, значение которой может отличаться от оригинальных фрагментов, также как в факто-монтаже. В действительности факто-монтаж состоит из более комплексной сети взаимосвязей чем представляют абстрактные схемы теорий.

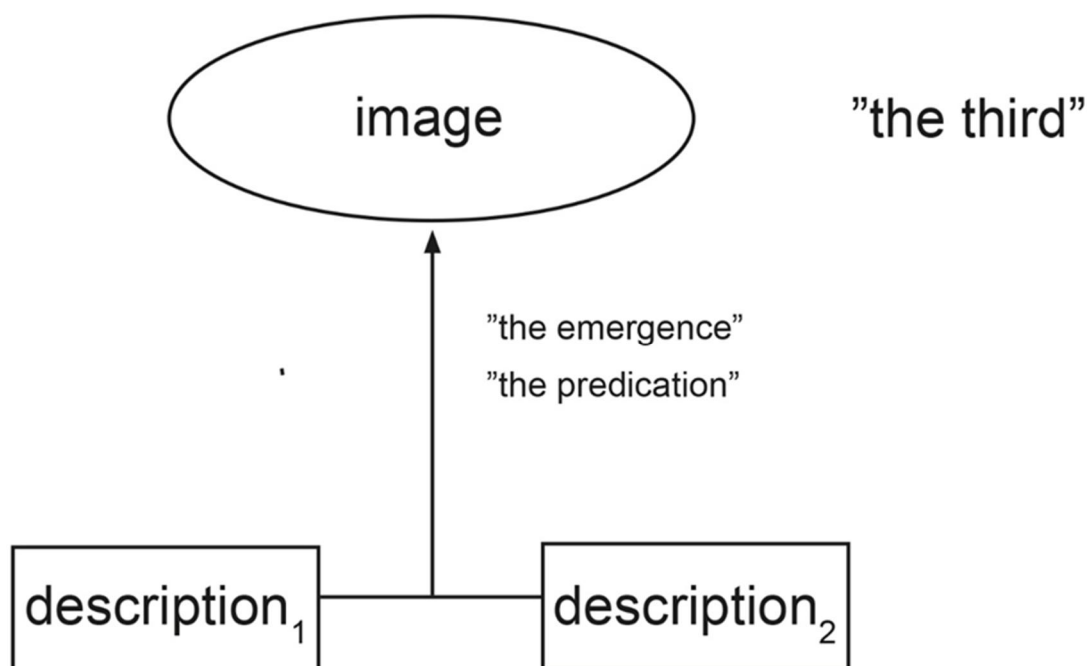


Схема 1: The combination of two semantically potential elements provides a new quality (Huttunen 2013: 164).

В так называемом эффекте Кулешова (схема 1) проявляется монтажный принцип в абстрагированной форме, в котором две картинки, описания или

изображения соединяются и формируют какое-либо третье понятие. В классическом примере значение соединяющихся картинок глаза и капли воды — плакать. В факто-монтаже вряд ли происходит такое ясное и однозначное образование значения, однако фрагменты могут при соединении создавать смыслы, который эксплицитно не содержатся в них.

В факто-монтаже фрагменты обычно повествуют более продолжительную часть истории, чем отдельные кадры в кино. Однако иногда монтаж может быстро формировать впечатления. Унылый, зато экстраординарный Пушкин бродящий на провинциальной ярмарке рождается представлением следующих фрагментов:

Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа. Как быть.

ПУШКИН – К. Ф. Рылееву, в конце мая
1825 г.

Когда псковский архиепископ Евгений посетил Святогорский монастырь, к нему внезапно явился с ярмарки Пушкин в одежде русского мужика, чем очень удивил преосвященного.

П. В. КИРЕЕВСКИЙ по записи П. И. Бар-
тенева. *Рассказы о Пушкине*, 53.

(Вересаев 1926б: 19)

Речь идёт о субъективных трактовках, которые зависят от читателя. Какой-то другой читатель может обратить своё внимание на абсурдную встречу с архиепископом. Скука отступает в следующих фрагментах, в которых подробнее описываются наряд и поведение Пушкина и ярмарка. Можно прийти к заключению, что толкование факто-монтажа при анализе двух последовательных фрагментов и их отношения остаётся несовершенным.

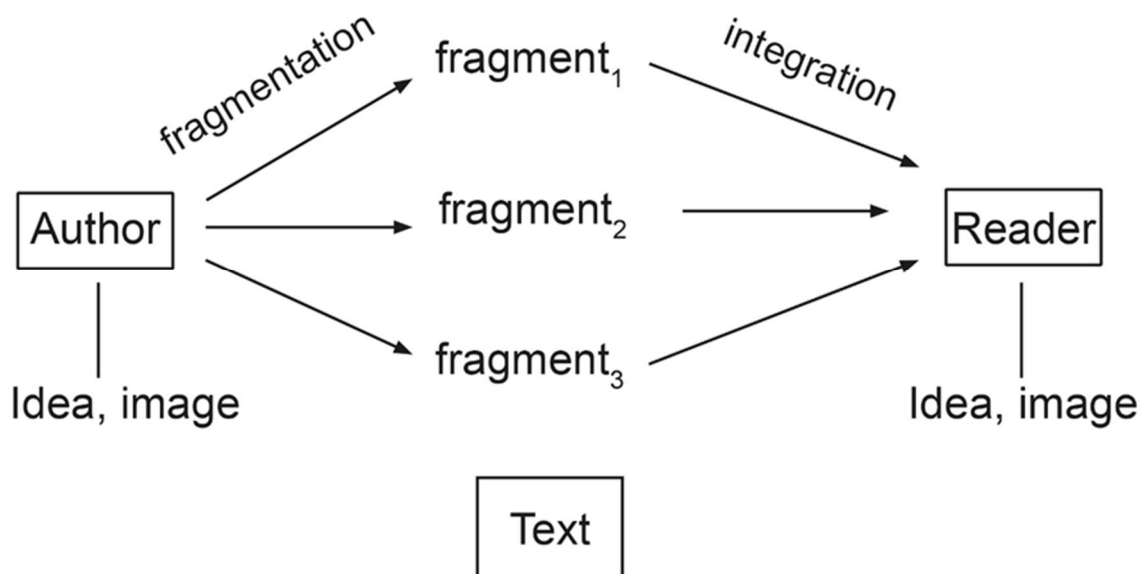


Схема 2: Reader-response montage theory, according to S. Eisenstein (Huttunen 2013: 165).

Схема 2 иллюстрирует теорию монтажа Сергея Эйзенштейна, которая в какой-то степени применима и к факто-монтажу. По схеме у автора монтажа есть идея, которую он хочет передать реципиенту, в случае факто-монтажа — читателю. Автор фрагментирует идею. Фрагменты создают текст, который читатель соединяет и трактует. Эйзенштейн (2014: 150) пишет: «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, который прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал это автор». В факто-монтаже стремление автора — передать о теме по возможности лучшее общее представление, которому в схеме Эйзенштейна соответствует идея. Автор старается найти самые лучшие фрагменты, описывающие тему, читая которые реципиент составляет своё понимание.

Вместо упрощённой схемы факто-монтаж можно представить сетью фрагментов, в которой фрагменты влияют друг на друга и вместе образуют новые значения. Фрагменты могут влиять друг на друга тоже несмотря на неблизкое их расположение. Например, вересаевский Пушкин жалуется на свою хандру в течение всего произведения, во множестве фрагментов, усиливая сообщение — несомненно, было скучно.

Кукулин (2013: 273) утверждает, что советский монтаж был основан на идее репрезентации истории как насилия. Это проявлялось особенно в теориях и фильмах Эйзенштейна, а также в других формах искусства, где противоречивые фрагменты создавали новую эстетику. Эйзенштейн (2014: 17–19) вывел термин *монтаж аттракционов*, которым он имел в виду сильнейшее соединение возбудителей. Целью было повлиять на воспринимающую сторону как можно сильнее. Монтаж аттракционов можно применять как инструмент агитации и пропаганды (Huttunen 2005: 4). Монтаж аттракционов существует в факто-монтаже, но это является редким и спорным эффектом. В некоторые произведения вводили недостоверные, провокативные фрагменты, возможно, именно чтобы возбуждать противоречие и интерес читателя. Факто-монтаж не применялся для пропаганды.

2.5 ЛЕФ, литература факта и фактография

Одной из художественных групп эпохи авангарда являлся Левый фронт искусств (ЛЕФ), который вывел термины *литература факта* и *фактография*, чтобы изображать новую, основанную на фактах литературу.

ЛЕФ активно работал в 1922–1928 годах. В нём участвовали многие известные художники и литераторы. Члены группы имели высокопарные теории о новой литературе, основанной на факте. У литературы должна была быть важная роль в строительстве нового общества. Концепции группы публиковались в основном в собственных журналах «ЛЕФ» (1923-1925) и «Новый ЛЕФ» (1927-1928). С точки зрения факто-монтажа последний более значим, по времени и по темам он больше совпадает с факто-монтажом. Существенные для нашей работы теоретические статьи были выпущены также в антологии «Литература факта» в 1929-м году.

Нас интересует именно связь между литературными факто-монтажами и теориями ЛЕФа. Активисты обоих направлений занимались одновременно вопросами литературы, основанной на фактах. Можно сказать, что деятели ЛЕФа были больше теоретики, а авторы факто-монтажа занимались непосредственно своими экспериментами. Не ясно, насколько авторы факто-монтажа интересовались теориями ЛЕФа и применяли ли они их.

Литературная энциклопедия (ЛЭ s.v. монтаж литературный) подтверждает связь между ЛЕФом и факто-монтажом:

Преувеличенное значение М. л., составленному из отрывков художественного текста, придавали формалисты-лефовцы. Эта неверная точка зрения основывалась на деидеологизации искусства, на понимании лит-ры как фактографии.

Несмотря на то, что чёткие и прямые связи между ЛЕФом и факто-монтажом были неочевидны, можно считать, что ЛЕФ был значительным движением для факто-монтажа, так как оба явления совпадают по тематике и времени.

ЛЕФ перестал существовать окончательно в 1930-м году в том числе из-за кампании, проводимой Российской ассоциацией пролетарских писателей (РАПП) (Terras 1991: 514). Показательно, что ЛЕФ изначально зародился на руинах движения «Левое искусство», потерявшего поддержку власти (Terras 1991: 515). Таким образом, можно констатировать, что предпосылкой организованной культурной деятельности являлось одобрение партии.

По Е. Г. Местергази (2007a: 39), *литература факта* сегодня – практически синоним *документальной литературы*. Также *фактография* по значению близка к литературе факта. Однако у лефовцев термин имел своё специфическое, хотя не совсем ясное значение. По определению Н. Ф. Чужака, понятие факто-монтажа включено в понятие литературы факта. Чужак (1929: 60) перечисляет широко:

Литература факта — это: очерк и научно-художественная, т. е. мастерская, монография; газета и факто-монтаж; газетный и журнальный фельетон (он тоже многовиден); биография (работа на конкретном человеке); мемуары; автобиография и человеческий документ; эссе; дневник; отчет о заседании суда, вместе с общественной борьбой вокруг процесса; описание путешествий и исторические экскурсии; запись собрания и митинга, где бурно скрещиваются интересы социальных группировок, классов, лиц; исчерпывающая корреспонденция с места (вспоминается замечательное письмо Серебрянского в «Правду» о том, как они тушили нефтяной пожар в Баку); ритмически построенная речь; памфлет, пародия, сатира и т. д. и т. д.

Естественно, невозможно создать полный список всех возможных подвидов литературы факта, как и содержаний других терминов, означающих документальную литературу. Стоит отметить, что политические тексты хорошо представлены. А почему пародия и сатира входят в литературу факта? Разве они не

являются художественными жанрами? Или достаточно того, что пародия и сатира по существу основаны на реальности? Исходя из этого, вся литература основана в какой-то степени на действительности и может войти в литературу факта. Чужак определяет термин с помощью примеров из литературы факта, однако хаотичность списка показывает также незрелость теории ЛЕФа. Как признаёт Чужак (1929: 15): «У нас нет ни методики литературы факта, ни даже простейших рассказов о том, как сами фактисты её понимают.» Около 80 лет спустя Местергази (2007: 38) заявляет критически: «Литература факта – произведения, художественно претворяющие действительность на основе декларируемой приверженности документальному факту». Взгляд Местергази не обращает внимание на интересные стороны литературы факта, в частности, возможность читателя самостоятельно толковать материал.

В данной работе мы употребляем термин литература факта именно в её историческом значении 1920-х годов, а не как синоним документальной литературы. Литература факта есть подходящий термин для характеристики намерения эпохи создать основанную на фактах литературу.

В терминологию вносит путаницу термин фактография. Малый академический словарь (МАС s.v. фактография) определяет задачу фактографии так: «Описание фактов без их анализа, обобщения или без художественного осмысления». Короткое определение довольно хорошо описывает факто-монтажные произведения. На этой основе можно заключить, что фактография довольно синонимична с факто-монтажом.

В 2000-х годах американская литературная газета «October» твёрдо критикует Чужака за его статью «Писательская памятка», которая используется в качестве введения в сборник «Первый сборник материалов Работников ЛЕФа»:

“A Writer’s Handbook” is a messy and unsystematic piece of writing: its rhetorical structure is circular and repetitive, its idioms are bizarre and capricious, its style is aggravatingly desultory, and its numerous contemporary references are glib yet opaque. All of this gives the impression of a thoroughly occasional and improvised text. This very ephemerality is indeed the primary lesson of the “Handbook,” a user’s guide with no intention of reducing its subject to a series of axiological tenets, but which instead provides only probative “points of orientation” to serve as theoretical impulses for a factographic practice which, as it announces about itself, must proceed inductively. If factography’s pragmatist epistemology only recognizes knowledge that is synthesized through its own effectuation, an introduction to

its mutable methodology must by nature be fugitive and, to use one of Chuzhak's favorite words, provisional. (Fore 2006: 78.)

Теории ЛЕФа часто являются сложными и не до конца продуманными манифестами, зато полными энтузиазма. Скорее всего, о сущности теорий можно было бы сказать проще и короче. Местергази также относится к фактографии критически:

Что же касается самой фактографии, заявленной в лэфовском сборнике и продемонстрированной в целой серии показательных образцов, то её судьба как направления в литературе была предопределена известной искусственностью и механистичностью её установок. Жизнь предпочла сопротивление математически выверенным формулам, а литературный материал – насильственной «организации». (Местергази 2007а: 39)

Однако не совсем ясно, что Местергази хочет сказать выражением «математически выверенная формула» в контексте фактографии. Ведь монтаж не соблюдает никакой формулы, а порядок фрагментов зависит от субъективного чутья создателя монтажа и это никак невозможно предсказать или считать. Структурирование монтажа таким образом не является механическим процессом.

Содержание и ограничение терминов *литература факта* и *фактография* не совсем отчётливы, однако можно считать, что оба заключают в себе факто-монтаж. Литература факта является более широким понятием, в которое входит также фактография. В свою очередь, факто-монтаж является конкретным применением фактографии. Термин *литература факта* ещё в какой-то мере служит, как синоним документальной литературы, а фактография осталась в истории.

2.6 **Фрагмент и его свойства**

По Хуттунену, предпосылкой того, что о тексте можно говорить как о монтаже, является его фрагментарность, которая определена Хуттуненом следующим образом: "Fragmentariness in this connection means the same as discreteness, the elements' clear distinctiveness. For us to be able to speak of a montage text, the text's signifiatory units have to be distinguishable from one another, in order to make possible the perception of the mutual relationship between them — which forms the

basis of montage's effect.” (Huttunen 2005: 2 and note [4].) В случае факто-монтажа данный критерий выполняется. Фрагменты находятся явно отдельно друг от друга. Их разделяет также передающая дополнительную информацию ссылка на источник, что облегчает обзор взаимных отношений фрагментов.

Юрий Тынянов (1977: 46) пишет, что фрагментарность текста сужает поле зрения, зато она подчёркивает стилистические свойства текста. Л. П. Новинская представляет напряжённость между открытостью и закрытостью, а также совершенностью и несовершенностью (Лейбов 2000: 14). Это можно понимать как точку зрения подчёркивающую значение ограничения фрагмента. Ограничение фрагмента неизбежно закрывает какую-то часть материала вне фрагмента и делает фрагмент несовершенным.

Необходимо рассматривать функцию отдельного фрагмента. Фрагмент является оторванной частью совокупности, которую можно читать отдельно, не обращая внимание на другие фрагменты и их отношение к читаемому фрагменту. Особенно в длинных фрагментах подчёркивается собственное содержание фрагмента. Фрагмент сам может являться целостностью. Он передаёт одну точку зрения дел. Таким образом, у фрагмента есть собственная функция передачи информации. Вересаев, например, временами применяет фрагменты длиной даже в пару страниц, которые выполняют функцию самостоятельных рассказов (см., например, Вересаев 1926а: 126-128). В таких случаях влияние других фрагментов ослабевает, и читатель трактует именно данный фрагмент.

Информацию, переданную факто-монтажом, можно же напрямую получать из фрагментов. На трактовку информации влияют, со своей стороны, взаимосвязи фрагментов.

Фрагмент может содержать довольно разные части. Монтаж может быть проанализирован на уровне предложения. Например, А. И. Тургенев изображает жизнь Пушкина в Кишинёве, следующем образом:

Кишиневский Пушкин ударил в рожу одного боярина и дрался на пистолетах с одним полковником, но без кровопролития. В последнем случае вел он себя, сказывают, хорошо... Денег у него ни гроша... Он, сказывают, пропадает от тоски, скуки и нищеты.

А. И. ТУРГЕНЕВ – кн. П. А. Вяземскому,
30 мая 1822 г. Ост. Арх., II, 257. (Вересаев
1926а: 114.)

Во фрагменте соединяется информация об агрессивном поведении поэта с информацией о скуке. Рождается впечатление, что первое следует из второго. Выражение «сказывают» уменьшает убедительность повествования, которая уже под вопросом из-за преувеличивающего тона.

Так как после фрагмента Тургенева следует текст А. Ф. Бельмана, можно рассматривать какие предложения Бельмана относятся к предложениям предыдущего фрагмента, обычно усиливая их донесение:

Пушкин, по приезде в Кишинёв, жил в доме наместника (Инзова). От землетрясения стены дома треснули, раздались в нескольких местах; генерал Инзов принуждён был выехать из дома, но Пушкин остался в нижнем этаже. Тогда в Пушкине было ещё несколько странностей, быть может, неизбежных спутников гениальной молодости. Он носил ногти длиннее ногтей китайских учёных. Пробуждаясь от сна, он сидел голый в постели и стрелял из пистолета в стену. Но уединение посреди развалин наскучило ему, и он переехал жить к Алексееву. Утро посвящал он вдохновенной прогулке за город, с карандашом и листом бумаги; по возвращении лист весь был исписан стихами.

А. Ф. БЕЛЬМАН. Л. Майков, 124. (там же)

В начале фрагмента рассказывают о землетрясении, которое, однако не потрясает Пушкина, и он остаётся проживать в повреждённом доме. Усиливается ощущение опасного стиля жизни поэта, вызванное предыдущим фрагментом. Ногти поэта рассказывают о притязании к своеобразию, однако это не прямо связано с предложениями предыдущего фрагмента. Вместо того, предложение, в котором обнажённый Пушкин стреляет в стену усиливает как описание хандры предыдущего фрагмента, так и неубедительность рассказа. Следующее предложение также передаёт скуку и одиночество, а в последнем предложении переходит к новой теме, творческому труду, который затрагивает и следующий фрагмент.

В факто-монтаже интересны и существенны свойства фрагмента при сопоставлении с другими фрагментами. По Хуттунену (Huttunen 1997), отдельный фрагмент имеет семантический потенциал, который, соединяясь с семантическими потенциалами других фрагментов, может конкретизироваться в мыслях читателя в новое имплицитное значение. По определению Хуттунена (2006:

337), фрагмент является «относительно самостоятельным элементом, окончательный смысл которого актуализируется только при сопоставлении».

Примером служат следующие фрагменты из произведения Вересаева «Пушкин в Жизни»:

Простите, дети! Я пьян.

ПУШКИН – брату Льву, 15 марта 1825 г.,
из Михайловского.

По висту должен мне Пушкин	1 р. 50 к. ; я ему – 20 к.
ещё – –	1 р. 70 к. ; я ему – 10 к.
ещё – –	1 р. 80 к. ; – –
ещё – –	– – – – 70 к.

П. А. ОСИПОВА. Запись в календаре в
марте 1825 г. *Пушкин и его с-ки*, I, 140.
(Вересаев 1926б: 18)

Несмотря на то, что фрагменты коротки, из первого получаем информацию, что Пушкин, по крайней мере, по его словам, был пьян, и из второго узнаём, что карточные долги поэта записывали. Так как в двух предыдущих фрагментах отмечен интерес поэта к разным женщинам, у читателя образовывается представление о страстях и жизненных нравах. Следующий фрагмент противостоит предшествующим фрагментам, разнообразя представление о поэте:

Нынче день смерти Байрона – я заказал с вечера обедню за упокой его души. Мой поп удивился моей набожности и вручил мне просвиру вынутую за упокой раба Божия боярина Георгия. Отсылаю её к тебе... Прощай, милый, у меня хандра и нет ни единой мысли в голове моей.

ПУШКИН – кн. П. А. Вяземскому, 7 апр.
1825 г.

Данные фрагменты о Пушкине можно также толковать с помощью модели *тезис–антитезис–синтез*. Синтез двух фрагментов может наблюдаться в случаях, когда содержание двух последовательных фрагментов противопоставляются друг другу. В таком случае читатель может обработать информацию диа-

лектически, методом «тезис – антитезис – синтез». Синтез представляет компромисс двух крайних взглядов. О синтезе можно говорить в контексте факто-монтажа, так как образ протагониста образуется синтезом множества фрагментов.

Анна Маколкина (1989: 45) изучала роль фрагментов Вересаева. Маколкина называет фрагменты цитатами (quotation), что подчёркивает значение источника, однако является только другой точкой зрения. По ней произведение Вересаева состоит из разных семантических кластеров, рассматривающих разные этапы жизни Пушкина. Кластеры, в свою очередь, состоят из последовательных изложений (utterance), которые либо поддерживают предыдущие высказывания, либо находятся с ним в противостоянии. Первое высказывание кластера представляет дискуссию. Задачей следующего фрагмента является симулировать воображаемого слушателя или собеседника. Маколкина называет первую цитату оратором, а другую — слушателем. Несмотря на то, что это может казаться чрезмерным обобщением и упрощением, это всё-таки отражает отношение двух последовательных фрагментов во многих ситуациях. Последующий фрагмент является реакцией на предыдущий. Маколкина называет позицию псевдо-диалогом (Makolkina 1989: 46).

Своеобразный в какой-то степени взгляд Маколкиной на то, что только время от времени Вересаев добавляет в семантический кластер больше цитат, голосов в дискурс (там же: 45). По нашему представлению семантические кластеры почти всегда обширнее, чем две цитаты или два фрагмента. Однако у них неясные границы и они могут находиться один на другом.

По Маколкиной участники дискурса выполняют функцию отсутствующего биографа. Однако промежутки между фрагментами остаются без заполнения. (там же.) Таким образом для читателя остаётся больше трактовки чем в традиционной биографии.

Когда отрывок текста отделяют от контекста, он теряет часть информации, трактовка текста усложняется, даже значение текста может меняться. В некоторых случаях изменение значения может быть целью автора монтажа. Соответствующей ситуацией является случай, когда журналист вырывает цитату из высказывания политика, чтобы получить более интересную новость. Сообщение политика меняется под контролем в сторону желания журналиста. Маколкина (1989: 49) называет текст, фрагментированный автором факто-монтажа эхом

первоначального автора. Метафора прицельна, потому что голос первоначального автора не слышен ясно полностью.

3. Факто-монтаж в практике

В рецензии произведения Ашукина «Валерий Брюсов» В. Ходасевич (1930: 3) пишет: «Судить его приходится лишь, смотря по тому, хорошо ли подобран материал в смысле систематичности, полноты, достоверности, объективности и т. д.» Автор должен решать множество вопросов при выборе и обработке материала: какие источники одобрять, какие части текста употреблять, как обрезать фрагмент, в каком месте в произведении поставить фрагмент, как отметить фрагмент. Часть произведений имеют предисловие, в котором в какой-то мере освещён способ творения произведения. Например, Вересаев (1926а: 4) пишет, что он вначале собирал материал, из которого выводил заключения.

Рейсер отрицает, что обработка и организация материала были случайны, хотя так может казаться читателю. Для произведения *Литературные кружки и салоны* авторы собрали картотеку о 400 литературных обществах, из которых примерно только 30 попали в книгу. Половина подходящего материала осталась не использованной. (Аронсон & Рейсер 1929: 11.) Целью Рейсера и Аронсона было по возможности отобрать для произведения малоисследованный материал, интересующий современных читателей и исследователей (Аронсон & Рейсер 1929: 12).

Большинство авторов пришли к выводу, что хронологическая структура наиболее оптимальная для факто-монтажного произведения. Этому принципу твёрдо следуют, в том числе, Апостолов и Фейдер. Иссерлин и Хмельницкая (1930: 19) в свою очередь соблюдают хронологию только в общих чертах в своём произведении о Некрасове. Они подчёркивают значение кульминационных точек жизни Некрасова.

Критик Иван Евдокимов (1926: 238) видит единственным дефектом произведения Вересаева «Пушкин в жизни» то, что материал надуманно организован хронологически: «Цитаты из одних и тех же источников он вынужден приводить в разбросанном виде, несколько понижая убедительность, яркость и целостность источника. Лучше было бы использовать материал, давая его целиком в одном

месте. Кажется, от этого образ Пушкина стал бы еще выразительней. Вересаев выбрал мозаику вместо широкой фрески.»

3.1 Виды фактов

Юрий Тынянов обсуждает позицию *литературного факта* в своей статье с одноимённым названием. Источник, например, письмо, в разных эпохах и условиях иногда может быть трактован как литературный факт, а временами его лучше описывает термин *бытовой факт*. Тынянов (1977: 269) считает, что, например, юридический факт может в определённых условиях превратиться в литературный факт, скажем тогда, когда речь идёт об авторских правах писателя. Трактовка зависит в числе прочего от стиля источника. Тынянов (там же: 265) пишет:

«...бытовое письмо, пересыпанное стиховыми вставками, с шуткой, рассказом, оно уже не «уведомление» и не «расписка». Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом.»

Несмотря на то, что, по Тынянову (там же: 257,) каждый современник может показать пальцем на то, что является литературным фактом, к сожалению, он сам не оставил чёткого определения термина. Тем не менее, Тынянов требует толковать переписку Пушкина с точки зрения литературного факта (там же: 266).

Борис Томашевский (1923: 9), заявляет, что «...нужная историку литературы биография — не послужной список и не следственное дело, а та творимая автором легенда его жизни, которая единственно и является литературным фактом.» Таким образом литературный факт не обязательно достоверен и правдоподобен. Факт — не только маленький деталь информации, а также более широкое толкование материала.

Мы считаем, что источник является литературным фактом тогда, когда он содержит литературно-исторически значимый материал. Таким образом литературный факт может содержать как художественно-литературные, так и документально-литературные элементы. Фрагмент из произведения Фейдера о Чехове освещает дело:

Когда к вам приеду, не знаю. Работы *roug manger* много. Надо до весны работать. т. е. переливать из пустого в порожнее. На моем горизонте блеснул луч свободы. Запахло волей. Вчера я получил из Полтавской губ. письмо. Пишут, что нашли мне подходящую усадьбу... Цена милостивая. Три тысячи теперь, а две тысячи на несколько лет в рассрочку. Всего пять. Если небо сжалится надо мной и покупка удастся, то в марте же перееду с о в с е м, чтобы девять месяцев жить в тиши на лоне природы, а остальное время года в Петербурге...

Ах, свободы, свободы! Если я буду проживать не больше двух тысяч в год, что возможно только в усадьбе, то я буду абсолютно свободен от всяких денежно-приходно-расходных соображений. Буду только работать и читать, читать...

(А. П. Чехов—А. С. Суворину. Москва. 1891, 22 ноября.

П. Т. III, 314–315). (Фейдер 1928: 193–194)

В письме обсуждаются бытовые дела, хоть и местами в литературном стиле. В факто-монтажном произведении фрагменты первоначально являются литературным фактом, так как их назначение — передать литературно-историческую информацию. По желанию фрагмент можно трактовать описывающим будничную жизнь своей эры, бытовым фактом.

Можно утверждать, что многие источники факто-монтажа имеют черты как литературного, так и бытового факта. Мы можем говорить о *литературно-бытовом факте* в контексте литературного быта. Строгое определение не обязательно, а достаточно то, что мы понимаем, что фрагменты могут иметь разные функции в первоначальных источниках и факто-монтажах.

В своей статье 1927-го года *Литературный быт* Эйхенбаум (1987: 432) предложил, что литературно-бытовой материал должен быть основой для литературно-социологических произведений. Однако факто-монтажные биографии можно считать социологическими только в широком смысле тогда, когда внимание обращается именно на литературный быт в качестве контекста жизни писателя. Эйхенбаум выступает за переорганизацию старого материала и принятие нового. По его мнению, разработка историко-литературного факта является проблемой. Поскольку Эйхенбаум был автором многих предисловий к факто-монтажам, можно предположить, что данный жанр являлся одним из таких новых методов организации материалов.

Эйхенбаум (1987: 434) считает, что *литературность* является главным элементом литературно-исторического факта. По Роману Якобсону (1921: 11) литературность есть предмет исследования литературы, свойства, которое делает

произведение литературой. Если изучается только история, литературность источника может казаться лишней, быть усложняющим трактовки фактором. В случае факто-монтажа литературность источников натуральна, характерна жанру, который располагается между документальной и художественной литературой.

Одним из понятий, связанным с литературным фактом, является употребляемый Тыняновым (1977: 259) *литературная личность*, которая «динамична, как литературная эпоха, с которой и в которой она движется. Она — не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она скорее ломаная линия, в которую изламывает и направляет литературная эпоха.» Таким образом рассмотрение писателя или его произведения отдельно, вне контекста, не выясняет *авторскую индивидуальность* (там же). Тынянов предлагает, что проблемы пушкиноведения происходят из-за статического обособления поэта от исторического контекста и эволюции литературы, и наоборот, данную литературную эпоху изучают через творчество Пушкина (там же 260).

3.2 Источники

Фрагменты могут объединяться друг с другом не только по содержанию, а также по источнику. Фрагменты, содержащие совсем разные темы, имеют связь если у них общий автор или если у авторов есть взаимосвязь. Читатель не всегда знает об этой связи, но иногда в ссылке на источник добавлена информация о родственности или дружбе с протагонистом биографии.

Составитель факто-монтажа должен оценивать интерес и достоверность источников. Фейдер (1928: VIII) находит проблемы в свидетельствах недругов и завистников Чехова, а также друзей и почитателей. Некоторые стараются показать писателя «средненьким человеком средненькой России», а другие полубогом.

Многие интересные тексты очевидно ненадёжны. Реальность чаще всего скучнее мифа. Многие авторы вводили также недостоверные источники, чтобы оживить свои произведения и их героев. Ненадёжные источники одобряли также потому, что некоторые авторы имели представление, что позволяя всем голосам быть услышанными, результат мог стать как-либо ближе к действительности. В смысле многомерности взглядов автор произведения «Пастернак в жизни» Анна

Сергеева-Клятис (2015: 9) употребляет выражение Ю. М. Лотмана «стереоскопичность образа». Вересаев (1926а: 6) не считает необходимым соблюдать правила строгой критики литературных источников. Зато он расценивает, что отклонение сомнительных источников приводит к слишком субъективным результатам. Возможно вообразить, что ситуация была бы совсем противоположной: принимая только достоверные источники, можно получать достоверный результат. Вересаев считает субъективным то, что один человек определяет, какие источники являются достоверными. Также на основании легенд, слухов и сплетней можно делать выводы о протагонисте (там же: 7).

Чтобы оценивать объективность факто-монтажа надо основательно изучить соблюдаемую авторами критику литературных источников. В традиционной биографии у автора есть возможность самому делать выводы и толковать источники для читателя. Таким образом, он также может воспользоваться недостоверными источниками. Он может, например, исследовать и обсуждать вопрос возникновения неверных источников: кто их создал и зачем.

Автор факто-монтажа может только либо одобрить, либо удалить источник. Он не может переработать информацию в такую форму, которая бы лучше соответствовала его представлению о действительности. Из источника можно, правда, выбрать самую подходящую часть и удалить остальное, но и в таком случае часть информации потеряется. А традиционный документалист может делать выводы на основании анализа всего материала.

Если автор факто-монтажа одобряет фрагмент, в достоверности которого он сомневается, он может написать комментарий или заметку, например, отметить фрагмент звёздочкой или в предисловии указать, что определённые источники являются недостоверными. В частности, в предисловии своего произведения «Книга о Лермонтове» Щёголев (1929: 6) подчёркивает то, что он всегда отмечает возможные недостоверности источника в комментариях.

Так как большая часть источников – заметки, мемуары и автобиографии современников, мы рассматриваем их достоверность тщательнее. Местергази (2007а: 65) свидетельствует, что фальшивость мемуаров, записок и дневников является проблемой для историков культуры. М. О. Глушко (2013) перечисляет побудительные причины написания автобиографии, такие, как манифестация эксклюзивности, уникальность автора, легитимация своей деятельности, реабилитация своей репутации и создание самоидентификации. Несмотря на то, что,

по Глушко, есть и другие мотивы, автобиографии можно считать очень субъективным. Это касается также дневников и заметок, которые автор мог обрабатывать, например, перед публикацией или перед своей смертью. Щёголев (1929: 5) видит, что автобиографический материал требует особенно критического отношения и критикует Вересаева именно за отсутствие оногo.

По Фейдеру (1928: VIII), субъективность особенно видна если в воспоминаниях стремятся к психологическому повествованию вдобавок к описанию происшествий. Эйхенбаум (1922: 12) предупреждает об опасностях психологической трактовки дневников и писем: «Исходя из убеждения в том, что словесное выражение не даёт действительной картины душевной жизни, мы должны как бы *не верить* ни одному слову дневника и не поддаваться соблазнам психологического толкования, на которое не имеем права. Мы должны суметь воспользоваться именно этим «формальным», верхним слоем – особенно если перед нами такие дневники или письма, в которых можно заранее ожидать вмешательства творческой и, тем самым, искажающей непосредственную душевную жизнь работы над своим «я»». Эйхенбаум (1987: 431) призывает вернуть литературную историю из наивного психолого-индивидуалистического биографизма обратно в науку.

Всё же, в предисловии к произведению А. Островского «Молодой Толстой в записях современников» Эйхенбаум обосновывает менее научный подход к истории литературы:

Это книга не биография, не литературный портрет. Это — голос эпохи о Толстом. Показания современников, при всей их субъективности, создают образ не совсем обычного, на фоне традиционных биографий, Толстого. Но этот неканонический Толстой, освобожденный от моралистических истолкований более поздних периодов, живет своей, окрашенной в цвет и запах эпохи, жизнью. (Островский 1929а: 5.)

Так как уже в самом начале заявлены задачи произведения и признана субъективность его источников, читатель знает, что он сам должен оценивать достоверность каждого источника отдельно.

От читателя зависит, насколько интересными он считает более специфические источники, такие как табели успеваемости в школе, протоколы суда или

хоть метрические свидетельства — источники, которые являются объектами интереса историков, но которые обычно не принимают в исходном виде в документальную литературу. В факто-монтаже данные фрагменты действуют как будто в качестве примеров того, какой исследовательский материал существует.

Общеизвестно, что литературоведы роют архивы библиотек, чтобы узнать, что читали писатели, однако список, данный автором произведения «Достоевский на жизненном пути» Леонидом Гроссманом, только намекает на то, что Достоевский, возможно, читал в конце 1840-х годов:

«Ф. М. Достоевский брал (из библиотеки Петрашевского) "Histoire de dix ans" Луи Блана, какое-то сочинение Прудона, книгу Paget (вероятно, "Introduction à l'étude de la science sociale", которая была выписана для библиотеки), "Le vrai christianisme suivant Jésus Christ" Кабэ, "Vie de Jésus" Штрауса и, повидимому, книгу Beaumont "Marie ou l'esclavage"».

Список лиц, бравших книги в библиотеке Петрашевского в 1845 – 1848 гг. (в изложении В. И. СЕМЕВСКОГО). (Гроссман 1928: 162.)

Список довольно малоценный для читателя, который незнаком с данными произведениями. Однако экстраординарные источники могут быть легко трактованы, в том числе фрагмент, употреблённый Вересаевым (1926: 105) в своём Пушкине:

(1821). Пушкин ругает публично и даже в кофейных домах не только военное начальство, но даже и правительство.

ИЗ ДОНЕСЕНИЙ СЕКРЕТНЫХ АГЕНТОВ. Рус.

Стар., 1883, т. 40, стр. 657.

Использование заметки секретных агентов частично поддерживает цель большевиков создать о Пушкине представление как о революционном оппоненте самодержавия, хотя поддержание целей большевиков вряд ли являлось первоначальным намерением Вересаева.

Ещё в 1920-х годах искали форму факто-монтажа и с этим были связаны эксперименты с разными источниками. Позже тенденцией было успокоить и

унифицировать способ выражения. С другой стороны, количество исключительных источников довольно мало, и можно считать, что они в свою очередь обогащают факто-монтаж.

В факто-монтаже исследовательская литература обычно не использовалась в качестве источника. С. Рейсер предпочитает первоначальные источники, однако использует фрагменты из исследовательской литературы тогда, когда она хорошо описывает данное явление. Рейсер заявляет, что рассказы современников являются единственными источниками фактов о литературных кружках и салонах. Однако он признаёт, что совершенно надёжных источников нет. (Аронсон & Рейсер 1929: 12.)

Проблематично в прямом цитировании источников то, как относиться к очевидным ошибкам. Часто авторы факто-монтажа оценивали аутентичность оригинальных документов так высоко, что не трогали явных ошибок, а только отмечали их в отдельном комментарии (см., например, Аронсон & Рейсер 1929: 170). Иссерлин и Хмельницкая (1930: 20) со своей стороны исправляли очевидные ошибки, не отмечая это отдельно каждый раз. Корректировка ошибок для чтения явно более беглый вариант, поскольку для редких читателей важно знать, каковы маленькие неточности и ошибки были в оригинальных источниках.

Временами, когда употребилась очевидно недостоверная информация, доверяли компетенции читателя оценивать её без комментария. Например, И. П. Липранди рассказывает о путешествиях Пушкина в произведении Вересаева: «В 20-х числах января 1824 г. Пушкин с Липранди поехали в Тирасполь и Бендеры. В Бендерах жил 135-летний старик Искра, помнивший шведского короля Карла XII» (Вересаев 1926: 126). Данный пример со своей стороны показывает то, что Вересаев не избегал материала, похожего на легенду, в своём произведении.

Леонид Гроссман (см. 1928: 163–173) использует в своём произведении *Достоевский на жизненном пути* в качестве источников разные протоколы, рапорты, указы, судебные приговоры и подобные официальные документы, когда он описывает продвижение судебного процесса Достоевского. Сухие тексты приняты в произведении, чтобы создавать правдоподобие в повествовании. Они функционируют в качестве образцов канцелярщины своего времени, однако их контрибуция в изображение событий остаётся малой. Фрагменты могли бы заместить некоторыми предложениями, в которых повествовались самые существенные факты о задержании и обвинении. Таким образом, осталось бы больше

места, например, для переписки Достоевского и его брата, которая живо отражает те условия, в которых писатель должен был выживать. Свидетельское показание дано самим Достоевским выразительным языком, однако вряд ли является совсем достоверным. Сам Достоевский умаляет своё отношение к главному обвиняемому Михаилу Петрашевскому. Так как Гроссман никак не комментирует достоверность источника, оценка одного остаётся на совести читателя.

Линией Н. Н. Апостолова при описании Льва Толстого было придерживаться только мемуарных текстов. По Апостолову, возникающих сомнений мемуаристов много, и он их сочинения полностью отстранял. (Апостолов 1928:4.) В некоторых исключительных ситуациях, когда мемуарных текстов не было в наличии, Апостолов надеялся на письма (Апостолов 1928:5). Особой чертой произведения Апостолова является то, что фрагменты длиннее обычного, самый длинный даже более 10 страниц (см. Апостолов:1928: 116–129), видимо, ввиду характера мемуарного текста. Мемуарный текст является повествующим и целым. Функция его та же самая, как у монтажных биографий — изображать события прошлого. Таким образом, мемуарный текст хорошо подходит в качестве материала без изменений, большими отрывками. Вместе с тем первоначальное назначение, стиль и структура других документов могут сильно отличаться от биографического текста. Например, в письме могут обсуждаться довольно разнообразные дела, при этом только малая часть касается темы биографии.

Произведение С. П. Кошечкина «Жизнь Есенина» (1988) содержит исключительно мемуарные тексты разных авторов. После фрагмента заявлен только автор без всяких данных об источнике. Вместо этого в конце книги находится список из 15 источников. К сожалению, автор никак не обосновывает свой способ труда в предисловии, которое сосредоточено на персональной истории Есенина. Так как в произведении также отсутствуют комментарии автора, информация кажется несовершенной.

В свою очередь произведение о Михаиле Булгакове «Письма. Жизнеописание в документах» (1989) основывается только на письмах. Некоторые из писем — ответы к Булгакову или переписки после его смерти, связанные с писателем, однако большинство текста принадлежит Булгакову. Автором произведения отмечен Булгаков, что в какой-то степени проблематично, потому что произведение собрано В. И. Лосевым и В. В. Петелиным, которые ещё написали довольно объёмистые комментарии и собрали дополнительные материалы.

Нашей трактовкой является то, что один из опознавательных знаков факто-монтажа — разностороннее использование источников, и таким образом произведение о Булгакове, по сути дела, не входит группу, несмотря на то, что оно по форме напоминает факто-монтаж. Произведение является скорее эпистолярным сборником, или, возможно, эпистолярные сборники следует толковать как подвид факто-монтажа. Кажется, «Письма. Жизнеописание в документах» — случай, находящийся на грани.

Данные произведения о Есенине и Булгакове вместе с произведением «Жизнь Пушкина» (1987) В. В. Кунина составляют своеобразную целостность факто-монтажа эпохи перестройки. Для них типично сглаживание авторства; зато подчёркивается роль источников. Автор только отмечен как составитель, комментатор и автор вступительной статьи. Во всех случаях это можно считать притворной скромностью на фоне того, что авторы никак не отмечают в своих предисловиях Вересаева или других предшественников жанра.

В предисловии к первому тому своего произведения «Пушкин в жизни» Вересаев (1926: 4) оценивает достоверность разных источников. Самые недостоверные источники юмористически сравниваются с бормотанием Хлестакова Гоголя о своей дружбе с Пушкиным. Близкие к Пушкину люди вызывают особое сомнение как источники. Отец Сергей и брат Лев не всесторонне верные источники, особенно племянник Пушкина Л. Н. Павлищев выдумывает свои истории. Вересаев называет его «Воспоминания об А. С. Пушкине» чудовищно-недобросовестными. Он аргументирует, что Павлищев «заставляет Пушкина произносить суконным языком длиннейшие и глупейшие, явно им придуманные речи». Вересаев констатирует, что также переписка между Пушкиным и его матерью оказалась сплошь Павлищевым сфальсифицирована. (там же.) Всё же Павлищев пригодится в качестве источника для Вересаева, и даже включается в список самых важных источников. Правда, Вересаев мог выбирать самые достоверные части произведения.

Сам Пушкин для Вересаева не совсем достоверный источник. Примером Вересаев отмечает письма поэта ревливой жене, в которых муж старается представлять себя более порядочным, чем он в действительности есть. (там же: 5.) Вересаев (там же: 7) признаёт, что не все данные в произведении достоверны, и

много основано на молве, сплетнях и легендах. Автор считает их ценными источниками для изображения живого человека. Вересаев детально описывает, как он выбирал пригодные фрагменты из сомнительных источников (там же: 6). По предисловию можно установить, что автор обращал особое внимание на оценку достоверности источников и сознательно решал вводить в произведение сомнительные фрагменты.

В некоторых изданиях сомнительные источники отмечены Вересаевым звёздочкой, однако часто недостоверность и так очевидна:

Пушкин был у нас постоянный дирижер всех попури и мазурок; в то время попури были в моде, полек ваших еще не знали... Всегда новый, вечно оригинальный, Пушкин не мог не нравиться. Танцевали мы тогда часто, но танцы нам не надоедали; всегдашний дирижер наш один оживлял их. Редко, редко повторит, бывало, старую фигуру, всегда выдумывает что-нибудь новое. Незадолго до выезда его из Кишинева, собрались мы в одном семействе. Симпровизировали мазурку, и Пушкин начал. Прошел один тур кругом залы, остановился и задумался. Потом быстро вынул из кармана листок почтовой бумажки, весь исписанный стихами, подбежал к лампе, зажег и передал своей даме: «Passez plus loin! Voyons! mesdames, у кого потухнет, с тем танцую, — берегитесь!» Общество осталось совершенно довольно как фигурой, так и ее изобретателем... Никогда не любил говорить о литературе. Врет, бывало, чепуху, рассказывает анекдоты, и чуть только есть какая-нибудь возможность, анекдоты у него всегда выйдут неприличные... Пушкин пил вино, как воду, и вино не действовало на него; бывало, только повеселеет немножко, и уж потешит тогда честную компанию! Еще при мне Пушкин любил две вещи: свою Калипсу, перед которою делался тих и скромненький, как ребенок, и бильярд, к которому пристрастился донельзя, а играл хуже не знаю кого.

К. И. Пр...Л. (К. И. ПРУНКУЛ) в передаче К. С. Биографические заметки. *Общезанимательный Вестник*, 1857, № 11, стр. 418–420. (Вересаев 1936: 201–202)

Тон фрагмента преувеличивающий. Например, восхваление толерантности поэта к алкоголю типично для творения легенды о Пушкине. Так как линия Вересаева представлять широко пушкинские материалы последовательна, его сложно критиковать за недостоверность отдельного фрагмента. Таким образом, функция фрагмента — не передать информацию о поэте, а о его имидже. Хотя

маркировка звёздочкой из-за недостоверности источника — грубая техника, которая не передаёт дополнительной информации о степени надёжности, это позволяет читателям по желанию игнорировать самые ненадёжные фрагменты.

Также в предисловии к своему произведению о Гоголе Вересаев (1990б: 317–318) сравнивает надёжность разных источников. С особым сомнением стоит относиться к письмам самого Гоголя. Всё-таки письма разным адресатам, особенно к маме, имеют ключевую роль в произведении. Ненадёжность письменного высказывания была наследственным недостатком Гоголей, ибо мать Гоголя сентиментально боготворит сына, и её воспоминаниям не стоит доверять. (Вересаев: 1990б: 317.)

Щёголев (1929: 5) обнаруживает проблемы критики литературных источников Вересаева в предисловии к своему произведению «Книга о Лермонтове». Щёголев специально отвергает следующее рассуждение Вересаева, которое описывает принцип создания «Пушкин в Жизни»: «Критическое отсеивание материала противоречило бы самой задаче этой книги. Я, напротив, старался быть возможно менее строгим и стремился дать в предлагаемой сводке возможно все дошедшее до нас о Пушкине, кроме лишь явно выдуманного.» Щёголев считает метод Вересаева антинаучным. Щёголев акцентирует то, что он сам работает по-другому, несмотря на то, что не стремится к научному тексту.

Щёголев (1929: 6–7) поясняет и обосновывает своё использование источников основательно, классифицируя их на четыре группы:

1. воспоминания, письма и дневники современников, встречавших и лично знавших Лермонтова, а также не дошедшие до нас устные рассказы современников, использованные биографами;
2. подлинные официальные дела и документы, имеющие непосредственно отношение к Лермонтову;
3. переписка Лермонтова;
4. записи Лермонтова, носящие несомненный автобиографический характер, а также отрывки из его произведений, иллюстрирующие основной текст книги.

Акцентирование разных типов источников сильно варьируется у авторов, но можно констатировать, что классификация Щёголева довольно универсальна. К

списку можно ещё добавить газеты и журналы, используемые некоторыми авто-рами.

Полезно рассматривать отдалённость источников по времени от описанных в них событий. Часто мемуары написаны через десятилетия после самих событий. Сомнительны, например, анонимные воспоминания помощника няни Пушкина записанные в 1860-х годах, то есть минимум спустя 50 лет после событий. Естественно, это влияет на достоверность информации:

Раз Ольга Сергеевна (*сестра Пушкина*) нашалила что-то, прогневала мамашу, та по щеке её и треснула. А она обиделась, да как? Мамаша приказывает ей прощенья просить, а она и не думает, не хочет. Её в затрапезное платье одели, за стол не сажают, на хлеб, на воду—и запретили братцу к ней даже подходить и говорить. А она—повешусь, говорит, а прощенья просить не стану! А Александр-то Сергеич что же придумал: разыскал где-то гвоздик, да и вбивает в стенку. «Что это, спрашиваю, вы делаете, сударь?» «Да сестрица, говорит, повеситься собирается, так я ей гвоздик приготовить хочу». Да и засмеялся,—известно, понял, что она капризничает, да страшает нас только. Уж какой удалой да вострый был.

Д... Воспоминание из детства А. С. Пушкина (со слов бывшей помощницы няни у Пушкиных, записано в 60-х г.г.). *Всеобщая газета*, 1869, № 60. Ср. *там же*, № 62. Письмо в ред. Ф. Б. Миллера.

(Вересаев 1926а: 14).

История фрагмента анекдотична. Дословный диалог снижает убедительность. Основная контрибуция фрагмента — служить примером того, какие истории о Пушкине рассказывали впоследствии.

Когда Н. И. Кривцов пишет в своём дневнике 28-го июня 1817-го года: "Вечером я был у Тургеневых, где был молодой Пушкин, исполненный ума и обещающий ещё больше в будущем (Вересаев 1926а: 44).», можно усомниться в том, что заметка в дневнике, которая предсказывает великое будущее поэту, не редактировалась перед своей публикацией 70 лет спустя.

Естественно, биография Пушкина, созданная почти через сто лет после смерти поэта, содержит больше таких источников, которые по времени находятся дальше от своего протагониста, чем, например, составленная только лет через 20 после смерти Толстого биография писателя. Длительный промежуток времени между произошедшими событиями и описывающими их источниками вызывает проблему достоверности произведения Вересаева о Пушкине.

По какой-то причине газеты и журналы почти негодились авторам в качестве источников, несмотря на то, что они же являются наиболее близкими по времени материалами протагониста. По крайней мере, для современного читателя газетные вырезки являются интересным чтением и их достоверность вряд ли уступает мемуарным текстам.

Исключением в какой-то степени является произведение о Достоевском Игоря Волгина, а в особенности произведение «Валерий Брюсов» Н. Ашукина, в котором много цитат из рецензий, а также из статей. Временами с помощью газетных материалов ведётся литературная полемика. Например, произведение Брюсова «В такие дни» обсуждается отрывками (см. Ашукин 1929: 362–367). Через фрагменты вырисовывается сложное положение Брюсова как символиста в перекрёстном огне быстро меняющихся требований новой эры:

В первом фрагменте И. А. Аксенов критикует Брюсова довольно умеренно в журнале «Печать и Революция» в 1922-м году. Во втором фрагменте Б. И. Арватов относится к поэту более критично в статье «Контр-революция формы» в журнале «ЛЕФ». Написанные лишь за несколько лет до того, в 1919–1920-х годах, стихотворения, уже в 1923-м году не соответствуют духу времени, а на основе их Брюсов оценивается как «типичный декадент-архаист, поэт уподочной буржуазии». В третьем фрагменте Брюсов отвечает на атаку Арватова в журнале «Печать и революция». Ему кажется, что атака замаскирована под научную статью. В четвёртом фрагменте из того же журнала Брюсов отрекается от поэтики символистов 1917–1920-х годов. Однако четвёртый фрагмент датируется перед жёсткой критикой Арватова. В этом случае следование хронологии помогло бы обнаружить последовательность событий. Несмотря на то, что Брюсов уже заранее старался защищаться, он стал целью атаки.

Данные четыре фрагмента можно осмысливать как один семантический кластер, хотя и следующие фрагменты продолжают обсуждение позиции Брюсова в новом обществе. Однако повествование со временем перескакивает вперёд до

смерти поэта, и фрагменты исходят, главным образом, из некрологов, в которых рассмотрение деятельности Брюсова более всеобъемлюще, и оценивается значение поэта.

Данные фрагменты — довольно длинные отрывки статей. Всё же читатель может только догадываться, как статьи продолжаются, сколько текста отклонено. В целом проблемой факто-монтажа является то, что часто читатель не знает, представлен ли какой-то текст полностью или только какой-то частью.

Иногда фрагменты также расположены подряд так, что даже можно говорить о сокращении оригинального текста. В таких случаях из одного текста выбирают только самые целесообразные отрывки. В произведении Аронсона и Рейсера «Литературные кружки и салоны» из одного источника расположены подряд даже 11 фрагментов на протяжении пяти страниц. Только один фрагмент находится не в последовательном по страницам порядке (см. Аронсон 2001: 203–207). У Ашукина другое решение в подобной ситуации. Он сокращает текст в середине, но реферирует содержание удалённого текста в середине фрагмента в квадратных скобках (см. Ашукин 1929: 187).

3.3 Стихотворения в качестве источника

Часть фрагментов факто-монтажа взяты из стихотворений или художественных произведений. Например, М. Аронсон и С Рейсер (2001: 233) изображают литературные вечера «Четверги» Н. И. Греча с помощью стихотворения А. Воейкова:

«Вот и Греч – нахал в натуре,
Из чужих лохмотьев сшит;
Он цыган в литературе,
А в торговле книжной – жид.»

Суть стихотворения ясна, но об объективности или точности информации мы судить не можем. Авторы произведения о Некрасове, Ф. М. Иссерлин и Т. Ю. Хмельницкая (1930: 6), однозначно заявляют, что жизнь и творчество поэта не совпадают, и обсуждение какой-либо темы в творчестве нельзя трактовать автобиографически. Иссерлин и Хмельницкая боятся, что использование стихотворений приводит к замкнутому кругу: жизнь поэта рассматривается на основе

стихотворений, а содержание стихов подтверждается биографическими фактами (там же: 5–6).

У поэта-футуриста П. В. Незнамова (1929: 126-127) есть своё яркое мнение на этот счёт:

Сообщать в стихах факты — дело невозможное. Ни быт, ни история, ни биография живого поколения в них не вмещаются. Стихи остаются жить, как прокламация, как фельетон, как актуальная газетная вещь — призыв. Но прокламаций на 4.000 тысячи стихов не бывает.

Несмотря на этот взгляд, многие фрагменты факто-монтажа состоят из стихов. Эти отрывки обычно функционируют в качестве примера творчества писателя, а не прямой передачи информации. Щёголев (1929: 6) использует в своём произведении о Лермонтове исключительно много стихотворений с целью облегчить трактовку фрагментов, связанных со стихами, и чтобы иллюстрировать основной текст. Щёголев относится положительно к возможности употребления стихотворений в качестве автобиографического материала (там же), а также критикует отказа Вересаева от «поэтических показаний Пушкина, хотя бы носящих явно автобиографический характер» (там же: 5).

В своём предисловии к произведению «Пушкин в Жизни» Вересаев (1926а: 8) говорит, что оставляет художественное творчество Пушкина полностью без применения: «У всякого поэта, а у Пушкина в особенности, *Dichtung* сильно разнится от *Wahrheit*, и поэтическое произведение никогда не бывает голым дневником поэта.» На основе лекции, прочитанной им в 1925-м году, Вересаев написал статью «Об автобиографичности Пушкина», в которой констатирует, что творчество Пушкина нельзя считать автобиографическим материалом (Вересаев 1929: 44). Борис Томашевский (1923: 7), наоборот, утверждает, что «лиризм пушкинских поэм был ясной установкой на автобиографию. Читателю должно было ясно представляться, что так пишет не отвлеченный автор, а живое лицо, биографическими сведениями о котором он располагал. И вот мы видим литературное использование своей биографии. Так Пушкин использовал свою ссылку на юг — поэтическое изгнание. И мотивы изгнания, скитаний в разных вариациях проходят в его стихах. Надо полагать, что некоторые факты своей жизни Пушкин поэтически муссировал.» Томашевскому было интересно не только фактическая биография, а также литературная биография, картина, которая фор-

мируется не только на основе биографического материала, а также в взаимодействии творчества и читателей поэта, и которую, например, Пушкин намеренно стремился контролировать.

Вересаев считает, что в качестве иллюстраций биографии можно употреблять творчество, но он порицает широко распространённый обычай конструировать настроения и биографические данные с помощью творчества (Вересаев 1929: 79). Фрагментов стихов в произведении «Пушкин в жизни» довольно много, особенно связанных с письмами.

Составлявший во время перестройки «документальный монтаж» о Пушкине В. В. Кунин (1987: 5) определяет цель своего произведения «Жизнь Пушкина» в предисловии: «собрать вместе хотя бы часть разрозненных официальных, эпистолярных, мемуарных свидетельств и, объединив их автобиографическими строками великого поэта, сделать доступными *самому массовому читателю.*» Однако и Кунин считает, что для трактовки стихотворения требуется поддержка других материалов (там же: 6–7).

Помимо протагониста произведения в произведении Николая Ашукина «Валерий Брюсов: в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики» также много стихотворений других авторов. Стихи используются, в том числе, для литературно-критической полемики. Поэт Игорь Северянин на критику Брюсова отвечает стихотворением:

Вы, чьи стихи, как бронзолывы,
Вы поступаете бесславно,
Валерий Яковлевич! Вы —
Завистник, выраженный явно.

Игорь Северянин, «Victoria Regia», М.
1915, стр. 111—112.

(Ашукин 1929: 318)

Стихотворение состоит из десяти строф, где рассуждается об отношениях поэтов. Во фрагменте перед стихотворением через 12 лет после публикации стихотворения Северянин защищает своё творение в виде отповеди на несправедливую критику Брюсова. В третьем фрагменте Брюсов отвечает, изумляясь поведением зависти Северянина. В совокупности с объёмом трёх фрагментов, по терминологии Анны Маколкиной в семантическом кластере, дискуссия стано-

вится обострённой, хотя и дружеском тоном. Очевидно, стихотворение Северянина было значительным и возмутительным случаем. На основе кластера можно отметить, что поэтическая форма превратила критику в чрезмерно драматическую, и Северянин не мог обосновать свои взгляды чётко. Фрагменты вокруг стихотворения поддерживают повествование, ибо в одиночестве исторический контекст стихотворения не открылся бы.

3.4 Сборка произведения

Волгин (1991: 6) оживлённо описывает трудности организации источников и фрагментов:

...источники за ночь покинули свои позиции и предались незаконным забавам. Некоторые из них, весьма именитые, стусевывались и теряли вся свою важность; другие, прежде неведомые, подбочась, выступали вперед. Все они вели себя по меньшей мере двусмысленно. Они аукались, перемигивались и подавали друг другу условные знаки; они налаживали любовные связи и вступали в смертную вражду; они заключали наступительные и оборонительные союзы. Они шли на беспринципные компромиссы и стоили ковы. Они даже плели заговоры против изумленного подобной наглостью автора, который вслушиваясь в растущее многоголосие, с трудом начинал понимать, главное в его деле – не количество информации, а объем музыкальных тем.

Слова Волгина раскрывают хаотичность трудового процесса. Возможностей разных комбинаций бесконечно много, и мысли автора могут перевернуться за ночь, а не существует окончательно правильного порядка. Также играет свою роль случай. В рецепции современников произведение Вересаева «Пушкин в Жизни» было раскритиковано, между прочим, за случайность организации фрагментов (Смирнова 1990: 544). Хотя порядок фрагментов не в каждом случае однозначно логичен, но всё-таки специально запланирован. Потенциальных обоснованных решений может быть больше одного. Из них автор выбирает вариант, самый подходящий к своему представлению, и поэтому принимает самое логичное решение со своей точки зрения.

Обработка и организация фрагментов явно требуют аккуратности. В произведении Игоря Сухиха «Чехов в жизни» один и тот же отрывок из письма Чехова, который рассказывает о посещении Льва Толстого Чехова в больнице, повторяется на страницах 289 и 298, в первый раз немного в более длинной форме. Несмотря на то, что фрагмент подходит к обеим главам, в которых рассматриваются вера и болезнь, повтор нельзя считать эффектом, а только ошибкой неаккуратности. Такой же неаккуратной повтор найдётся также в произведении Гроссмана «Достоевский на жизненном пути»: на страницах 158 и 168 находится тот же абзац. Ссылки на источники всё-таки разные. С помощью более аккуратной корректуры, проведённой каким-либо посторонним лицом перед публикацией, ошибок можно бы избежать.

А. Г. Раппапорт (1988: 15) ставит вопрос о степени гомогенности монтажа, то есть о том, из насколько однообразных или многообразных элементов составляется монтаж. Он также рассматривает однообразность стыков элементов. В случае факто-монтажа можно констатировать, что вариация между произведениями велика. Например, у Гроссмана фрагменты и их оформление переменчивы, гетерогенны. Даже карты и таблицы одобрены для использования в произведении. А некоторые авторы придерживаются очень гомогенных источников и формулировок. Когда в качестве источников использованы в основном мемуары, дневники и письма довольно длинными фрагментами, гомогенной формируется и их совокупность. Стыки фрагментов сделаны по формуле, которая варьируется в разных произведениях. Однако в некоторых произведениях может быть больше вариаций того, какие данные отмечены об источнике. Самым гомогенным примером является Сухих, который строго даёт только базовые данные об источнике. Гомогенность монтажа для Сухих — способ сделать произведение как можно более ясным и удобочитаемым.

В факто-монтаже варьируется и уровень монтажности. Временами факто-монтаж может быть коллажным или фрагментарным представлением темы. Коллажность следует из слабости взаимных связей фрагментов. Чем сильнее фрагменты связаны, тем монтажнее текст.

«Ножницы пера не заменяют», заявлял критик Гроссмана Марк Алданов (1929: 527). Факто-монтаж недооценивали из-за техники «ножниц и клея» (Фохт-Бабушкин 1990б: 531). Цинично думать, что авторы факто-монтажа старались только эксплуатировать написанные другими тексты, чтобы создать

быстро и легко новые произведения. Факто-монтажное произведение может быть составлено так продуманно и тщательно, что у читателя не остаётся ни малейшего сомнения об усилении автора, как показывает новое произведение Сухиха о Чехове.

3.4.1 Монтажные стыки

Кукулин (2013: 268) придаёт важное значение монтажным стыкам, которые обнаруживают не только гетерогенность текста, а также его искусственность.

В обсуждаемых нами произведениях фрагменты разделяют друг от друга ссылка на источник и связанное с ней пустое место в тексте. Маркировка источников в процессе чтения существенна, потому что она перебивает повествование. Зависит от читателя, насколько он обращает внимание на маркировку. Некоторые, в том числе мы, хотели бы знать источник уже перед чтением фрагмента. А если читатель хочет читать быстрее, он может совсем игнорировать источник. Так в процессе чтения теряется определённая часть информации, но основное содержание произведений передаётся.

Во всяком случае маркировка источников является важным вопросом, даже проблемой в осуществлении факто-монтажа на практике. Без маркировки читатель теряет информацию и иллюзию правдоподобности; а маркировка превращает чтение в прерывистое. Один из авторов произведения «Литературные кружки и салоны» Рейсер (1928: 10) критикует решение Апостолова, автора произведения «Живой Толстой», за то, что тот отмечает только автора фрагмента после фрагмента, а вся подробная информация находится в конце книги в примечаниях. По Рейсеру, так теряется иллюзия документации. В традиционной документальной литературе маркировка источников не обязательна, если речь не идёт о научной литературе. Полагается, что читатель доверяет автору и его критике источников. Иногда источники перечисляют отдельно, пишут среди текста или в сносках внизу, однако так, чтобы процесс чтения не прерывался.

Технику сноски внизу использует Н. Ашукин в своём произведении «Валерий Брюсов». Решение удалять ссылки на источники из основного текста делает текст более единым и удобочитаемым. Данный способ маркировки трансформирует произведение так значительно, что в произведении сразу даже не опознать

факто-монтаж. Данные об источнике остаются немного в стороне, однако они очень легко находятся по требованию.

У некоторых авторов намерением маркировки является то, что читатель в случае надобности сам найдёт источник так же как в научных текстах. А другие, в свою очередь, стремятся к беглому высказыванию и поэтому передают читателю только необходимые данные об авторе фрагмента. Временами маркировки не совсем удовлетворительны особенно с точки зрения современного читателя. Например, использование сокращений усложняет чтение. Если источником является книга, о которой указано только название, часто остаётся неясным, идёт ли речь о, например, мемуарах, биографии или о каком-либо ещё типе произведения.

Представитель более современного факто-монтажа Игорь Волгин в своём произведении «Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах» (1991) частично поменял место ссылки на источник, располагая информацию об авторе перед фрагментом. Более детальные данные об источнике находятся после фрагмента в скобках. Прежде всего читателю интересно узнать, кому принадлежит голос фрагмента. Подробные данные обычно не обязательны. Реформирование Волгина практично и делает чтение ходким.

Поскольку монтаж совершается между фрагментами, нам важно обратить внимание на их длину. Чем короче фрагменты, тем чаще возникает монтаж. Автор может также менять темп произведения, разделяя фрагменты на периоды разной длины. С помощью коротких фрагментов автор может повысить интенсивность высказывания. Например, Леонид Гроссман (1928: 36) изображает юного Ф. М. Достоевского с помощью тесного, «энергичного» монтажа:

...Брат Фёдор был во всех проявлениях своих – настоящий огонь, как выражались наши родители.

А. М. ДОСТОЕВСКИЙ. вос-
помятия

[Когда] в праздничные дни играли при участии родителей в карты – в короли, брат Фёдор, по юркости своего характера, всегда уловчался сделать какой-нибудь обман, в чем и бывал уличаем.

А. М. ДОСТОЕВСКИЙ. вос-
помятия

Во время поездок [в деревню] брат Фёдор бывал в каком-то лихорадочном настроении.

А. М. ДОСТОЕВСКИЙ. вос-
помятия

Не удивляюсь, друг мой, Федькиным проказам, ибо от него всегда должно ожидать подобных. Василиса едва ли сладит с такими камчадалами.

из письма М. Ф. ДОСТОЕВ-
СКОЙ к мужу 1. мая 1835 г.

Брат Фёдор был слишком горяч, — энергично отстаивал свои убеждения, и вообще был довольно резок на слова. При таких проявлениях со стороны брата отец не однократно говаривал: «Эй, Федя, уймись, не сдобровать тебе... быть тебе под красной шапкой!»

А. М. ДОСТОЕВСКИЙ. вос-
помятия

Темп и содержание совпадают. Лихость молодого Достоевского передаётся быстрым монтажом как будто в кинобоевике, несмотря на то, что аналогия между факто-монтажом и кинематографией только приблизительна. Примером тесного монтажа также является повествование Вересаева о дуэли Пушкина (см. Вересаев 1936: 564–565).

Однако данный тип монтажа — исключение. Большинство фрагментов намного длиннее. Такой монтаж делает текст не только спокойнее, но и стилистически более единым и приближает текст к традиционной документальной литературе.

Наше наблюдение на глаз показывает уменьшение фрагментов на странице, значит, фрагменты в среднем удлинились. Благодаря тому, что А. О. Смирнова (1990: 546) посчитала количество фрагментов разных изданий произведения «Пушкин в жизни», нам легко изучать явление квантитативно. В первом факто-монтаже Вересаева было 1933 фрагмента и 440 страниц, то есть в среднем 4.39 фрагмента на странице. В версии 1936-го года находилось 2397 фрагментов на 634 страницах или 3.78 фрагмента на одной странице. Хотя в этой работе мы больше не считаем частоту фрагментов, интересно знать, что средняя длина фрагмента в произведении Вересаева примерно четверть страницы. Возможными квантитативными вопросами для исследования могут быть также распределение длины фрагментов, частота появления разных источников и типов источников. Например, насколько большая часть фрагментов из писем, и какие авторы источников больше всего используются.

3.4.1 Дополнительные материалы к произведениям

Литературная энциклопедия (ЛЭ s.v. Монтаж литературный) отмечает, что «Иногда М. л. осложняется аппаратом примечаний, вводных и заключительных статей, хронологической канвой, вспомогательными ключами и т. п. В этой историко-литературной своей части М. л. иногда может представлять известную ценность.» Таким образом Литературная энциклопедия считает самыми ценными такие части произведений литературного монтажа, которые, по нашей трактовке, на самом деле являются не литературными монтажами, а пособиями по чтению и дополнительной информацией. Также написавший о Достоевском в документах статью С. Жожикашвили (1997: 148) считает дополнительные материалы произведения Волгина «Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах» намного ценнее, чем «мозаику», легко собранную из готовых текстов. Правда, волгинские материалы исключительно обширны.

С другой стороны, факто-монтажное произведение можно обнаруживать монтажом разных частей — как фрагментов, так и дополнительных материалов. В таком случае дополнительные материалы были бы равноправны с монтажом, состоящим из фрагментов. Мы считаем всё-таки точнее ограничивать термин факто-монтаж только состоящими из фрагментов текстами, а более похожие на традиционную документальную литературу тексты, написанные автором, определить как дополнительные материалы. Наша трактовка подчёркивает то, что новой формой высказывания являлся именно текст из фрагментов.

В некоторых случаях можно даже посчитать, что дополнительные материалы, которые передают базовые данные о жизни писателей, являются ядром произведения, а более детальные факто-монтажные части дополняют информацию. Например, структура версии 1936-го года произведения «Пушкин в жизни» Вересаева такова, что всегда перед главой о какой-то эпохе жизни писателя предлагаются основные биографические данные.

Видимо, авторы факто-монтажа не полностью доверяли своему способу выражения и считали необходимым добавить разные объяснения. Несмотря на то, что мы можем трактовать дополнительные материалы как признак проблем факто-монтажа, нам лучше рассматривать произведение как целое, которое состоит из разных частей, из факто-монтажа и поддерживающих его дополнений.

Читая дополнительные материалы, читатель может улучшить свои навыки в толковании факто-монтажа.

Стиль дополнений может быть не только чисто информативным, но и художественным. Например, Вересаев (1936: 548) пишет: «В самом деле, Пушкин, русский опыт о человеке будущего, не находит, как выясняется, достаточных аналогий в мировой традиции, в то время как пушкинское слово, обладая исключительной центростремительной и освещающей энергией, влечёт читателя за собой как тайна, как яркая мечта о земном счастье.»

В произведении «Литературные кружки и салоны» М. Аронсона и С. Рейсера почти на каждой странице помещены некоторые комментарии авторов. Рейсер сортирует комментарии на три группы: компактные деловые комментарии (например, ссылки на архивы, заметки о неверной информации), комментарии, содержащие собственные исследования, и в конце книги более широкие очерки о деятельности кружков и салонов (Аронсон & Рейсер 1929: 12–13). Так как в конце произведения, помимо комментариев, находятся ещё список кружков и салонов, а также справочник имён, доля дополнительных материалов увеличивается чуть ли не до половины объёма произведения (146 страниц из общих 310 страниц).

Опубликованное в 1934-м году произведение Вересаева «Спутники Пушкина» является по заявлению автора не только самостоятельной целостностью, но и дополнением к произведению «Пушкин в жизни». Спутники Пушкина – своего рода монтаж, который вместо процитированных фрагментов состоит из коротких описаний о воздействовавших на жизнь поэта людях и их отношениях к Пушкину. Форма произведения отличается от факто-монтажа и изрядно напоминает традиционное документальное произведение, справочник, в котором, правда, много субъективно выбранного материала, в том числе стихи и цитаты из писем. Функция произведения «Спутники Пушкина», по словам Вересаева (1934: 3), состоит в том, чтобы: «...дать бытовые литературные портреты лиц, с которыми соприкасался в жизни Пушкин, иначе сказать, – окружить Пушкина живыми людьми. В соответствии с этим главное внимание обращено на обрисовку *личности* каждого спутника и его житейских отношений к Пушкину, а через это – на характеристику быта, в окружении которого приходилось жить и творить Пушкину.» Заявление Вересаева можно трактовать так, что цель произведения – создать монтажный эффект, изображающий жизненный круг поэта и

через него описать самого Пушкина. Пушкинист и лермонтовед В. Мануйлов (1935: 217) был разочарован произведением: «Это ни словарь современников Пушкина, ни собрание художественно-законченных характеристик. Это досадная неудача писателя-пушкиниста, который в данном случае не проявил себя ни как писатель, ни как пушкинист.» Так как «Спутники Пушкина» полностью отдельное произведение, его нельзя считать только дополнительным материалом к произведению «Пушкин в жизни», прежде всего это самостоятельный эксперимент.

Вал. Фейдер (1928: IX) рекомендует в предисловии к своему факто-монтажному произведению изучать творчество Чехова одновременно с чтением. Таким образом, вопрос о дополнительном материале выходит за рамки факто-монтажного произведения.

3.5 Факто-монтаж в качестве биографии писателя

Исследовательский материал нашей работы ограничивается в основном биографиями писателей, так как применение факто-монтажа относится почти только к этой теме. Исключением является произведение М. Аронсона и С. Рейсера *Литературные кружки и салоны*, в котором также рассматривается литературная жизнь.

Создание систематической и исчерпывающей биографии путём монтажа довольно сложно. В традиционной биографии автору легко писать основные данные, например, о семье, образовании или карьере. Однако в факто-монтаже автор должен найти чёткие, характерные фрагменты о конкретной теме в своих источниках. Часто во фрагментах есть дополнительная, специфическая информация, несущественные фактики, которые напрасно увеличивают текст. С другой стороны, многие авторы считали необходимым воспользоваться материалами с подробными деталями для оживления текста.

Авторы факто-монтажных биографий хотели найти новую точку зрения на жизнь писателя. Почему биография не может быть живая и напряжённая, спрашивал Эйхенбаум (1987: 288). Как пишут Иссерлин и Хмельницкая (1930: 7), отношение к истории изменилось. Вместо монументальных литературно-исторических фигур литературоведы старались описывать повседневную сторону

жизни писателя. Когда в метафоре посетитель войдёт в музей-квартиру как в любую комнату и припадает к письменному столу писателя, пафосное расстояние к писателю пропадает. (там же.)

По Юрию Фохт-Бабушкину (1990: 544), современники раскритиковали произведение Вересаева о Пушкине за обработку и не востребованность переданной им информации. Материал был выбран и обработан случайно и также использовались сомнительные или совсем необоснованные материалы, в том числе описания домов и квартир, в которых Пушкин жил или бывал. (там же.) Например, следующий фрагмент о точном местожительстве в определённый период его жизни можно считать напрасной информацией для обыкновенного читателя:

Пушкин, вышедши из Лицея, жил в Коломне над Корфами близ Калинкина моста, на Фонтанке, в доме, бывшем тогда Клокачева.

П. А. ПЛЕТНЕВ – Я. К. Гроту. *Переписка Грома с Плетневым*, т. II, стр. 693. (Вересаев 1926а: 45)

Однако В. В. Иванов (1988: 141) полагает, что кажущиеся бесполезными детали придают достоверность монтажному повествованию.

В факто-монтажной биографии легко остаются пробелы, которые стараются заполнить в комментарии дополнительными биографическими данными. Некоторые факто-монтажные произведения, в том числе издание 1936-го года «Пушкин в жизни» и «Достоевский на жизненном пути», даже не стремятся передать полную картину всей жизни писателя, а сосредотачиваются на кое-каких самых существенных переломных моментах жизни. Произведения можно считать скорее дополняющими, чем исчерпывающими биографиями.

Традиционная документальная литература делает возможной более эффективную передачу информации благодаря сосредоточиванию на существенном. В них задача автора — переработка информации в легко применяемую форму, в беглый текст. В факто-монтаже автор опирается на оригинальные формулировки источников.

3.6 Факто-монтаж на грани документальной и художественной литературы

Факто-монтаж состоит частично из художественных текстов, а также у него есть функция передачи информации. «Биография возрождается в двух планах — как научная проблема и как художественное задание.», пишет Леонид Гроссман (1928: 9). Поэтому плодотворно рассматривать позицию жанра на грани документальной и художественной литературы, а также достоверность информации, переданной факто-монтажом.

Написавший рецензию на произведение А. Островского «Молодой Толстой в записях современников» И. Сергиевский (1929: 297) разделяет факто-монтажи на два типа: «один с ориентацией на художественную форму биографического романа, другой — не преследующий никаких других целей, кроме популяризации определённого историко-литературного материала.» Сергиевский относит к первому типу произведение Вересаева «Пушкин в жизни» из-за того, что в нём автор сосредоточен на эстетической силе материала. В то же время «Молодой Толстой в записях современников» представляет второй тип, так как он состоит из более выверенных материалов и имеет более академический характер. (там же.) Очевидно, что Сергиевский предпочитает второй тип факто-монтажа. Распределение Сергиевского поможет нам распознавать значительную вариацию положения разных факто-монтажных произведений на линии художественной—документальной литературы.

Предисловие сборника статей «Литература факта» гласит: «Отвращая от литературы праздно выдуманной, преподносимой под флагом заповедного и раз навсегда мистически предначертанного «художества», мы всячески обращаем внимание наших товарищей на новую, пробивающую уже себе дорогу литературу — литературу не наивного и лживого правдоподобия, а самой всамделишной и максимально точно высказанной правды (Чужак 1929: 5).» Однако у факто-монтажа есть множество художественных черт, и мы можем считать его художественно честолюбивым экспериментом, который, скорее, соединяет художественные и деловые тексты, чем чисто концентрируется на передаче точной информации.

3.6.1 Документальная литература

Мы употребляем термин *документальная литература*, когда речь идёт о невыдуманной литературе, литературном виде, при определении которого возникают довольно большие трудности. Из-за многих факторов данный вид литературы имеет много названий, из которых нет ни одного полностью устойчивого. Говорят, между прочим, о литературе факта, литературе нон-фикшн, научно-популярной литературе, познавательной литературе, специальной литературе и т.д. Каждый термин имеет свои свойства, специфику и сферу применения. В нашей работе мы постараемся особо разобраться с термином литература факта и связанных с ним терминами фактография и факто-монтаж, находящихся один на другом. Важно, что содержание и различие между терминами не ясны и не однозначны для обыкновенных русских. Употребление терминологии смутно, в том числе, на обозначениях в книжных магазинах. В целях маркетинга немного провокационно используется, например, термин интеллектуальная литература.

Е.Г. Местергази (2007б: 175) констатирует, что «документальная литература – единственный термин, официально закрепившийся в науке.» Данный термин хорошо подходит к факто-монтажу, поскольку произведения жанра своеобразные сборники документов. Термин подчёркивает значение источников. Однако и этот термин спорный и его содержание не полностью ясно.

Термины других языков помогают определить содержание документальной литературы. Финский термин *tietokirjallisuus*, который переводится, скорее всего, *информационная литература*, подчеркивает то, что литература состоит из данных. Термин *нон-фикшн*, который заимствован из английского языка для западного человека достаточно ясен, несмотря на то, что точное определение является спорным. Микко Лехтонен (Lehtonen 2006: 243) считает, что нон-фикшн является определением данного жанра — отрицанием художественной литературы. Термин нон-фикшн для нашей работы не только слишком современный, но и отрицающий существенные художественные и недостоверные элементы факто-монтажа. В данной работе русская документальная литература рассматривается через западные очки, при этом западные термины полезны чтобы выяснить неустойчивое содержание термина «документальная литература».

Несмотря на то, что термины финского и английского языков хорошо описывают реальность, очень сложно определить, где находится граница между документальной и художественной литературой, так как граница не всегда является чёткой и ясной. Это не проблема, а скорее черта данной литературы, которая включает свойства обоих понятий. Примером такой литературы, находящейся на грани художественной и документальной литературы, можем назвать «Архипелаг» ГУЛАГ А.И. Солженицына или обсуждаемые нами литературные факто-монтажи.

В факто-монтаже важно, что большинство оригинальных текстов художественны. В этой работе мемуарные тексты считаются в основном художественными, несмотря на то, что, например, «Общество финских писателей документальной литературы» (Suomen tietokirjailijat 2017) в своей классификации относит их к документальной литературе. Документальной литературой их можно считать благодаря их содержанию, а по стилю они скорее всего художественные. «Общество финских писателей документальной литературы» определяет их как подвид литературы общественного мнения, что показывает, что их считают субъективным источником информации.

Другим примером материалов на грани являются чисто художественные тексты, в том числе стихи или отрывки из художественных произведений, которые обретают функцию образца творчества какого-то писателя. В факто-монтаже часто изначально художественные тексты превращаются в процессе в документальную литературу. В этой трансформации функция текстов меняется. Например, отрывок из романа, который по форме мы можем считать, в частности, художественным, употреблён с целью передать какую-либо информацию.

Хотя факто-монтаж можно рассматривать как своего рода гибрид, это, прежде всего, документальная литература, так как её основная функция заключается в передаче информации. Однако информация передаётся не прямо и точно, а оставляет возможности для различных интерпретаций.

3.6.2 Достоверность передачи информации

Мы уже рассматривали надёжность отдельных источников. В этой главе даётся оценка достоверности факто-монтажной документальной литературе в качестве

медиа. Однако объективная или достоверная передача информации не всегда является даже целью автора документальной литературы, хотя концепт документальной литературы требует, чтобы форма и содержание произведения казались достоверными. В документальной литературе данные стараются убедительно представлять как верные. У автора всё же могут быть свои мотивы влиять на публику. Это не обязательно делает произведение бесполезным, а предлагает ещё одну точку зрения на тему.

Теоретики, обсуждающие фактографию и литературу факта, верили, что новая форма литературы делает возможной более объективную передачу информации. В факто-монтаже, правда, внимание уделяется разным точкам зрения и источникам, однако это, как уже отметили, не делает мемуарные тексты более достоверными. «Литературная энциклопедия» 1934 года критикует уровень объективности факто-монтажа:

Документализм историко-литературного М. нисколько не снимает субъективности в освещении поставленной проблемы, освещении жизни писателя. Литературный же материал М. л., соединяя вырванные из контекста отрывки, художественно не претворенные, представляет обычно весьма спорную научную и художественную ценность. (ЛЭ s. v. Монтаж литературный.)

Нам полезно рассматривать, насколько эффективно факто-монтаж передаёт информацию, ведь передача информации является его основополагающей задачей. Информацию, переданную фрагментами, можно считать сырой, так как она не обработана, не проанализирована и из неё не сделаны выводы общего уровня. Информация только выбрана и вырвана из контекста.

Теоретики убеждали, что факто-монтаж позволяет создавать более объективную документальную литературу. Один из авторов произведения «Литературные кружки и салоны» С. Рейсер утверждает: «Монтаж отличается от мемуаров значительно большей ёмкостью своего материала; если мемуары по условиям жанра связаны с субъективностью их авторского лица, то монтаж этого лица не имеет: какой-нибудь исторический факт дается в нём в нескольких планах, показывается с разных сторон, в разных аспектах (Аронсон & Рейсер 2001: 9).» Интересно, что Рейсер сравнивает именно мемуары и факто-монтаж, а не традиционные биографии и факто-монтаж. Намерение мемуаров ведь состоит в

том, чтобы дать только одну точку зрения на произошедшее. Традиционная биография, по идее, стремится к многостороннему рассмотрению темы. Мемуары являются более субъективными из-за того, что автор описывает свою жизнь. Вместо того у автора традиционной биографии или факто-монтажа есть определённая удалённость от протагониста и возможность рассматривать его независимо.

В. Вересаев (1926а: 4) писал: «Передо мною возможно полное собрание отзывов о Пушкине, и на их основании я имею возможность делать свои самостоятельные выводы.» Возникает вопрос, почему он не хочет передать эти выводы своим читателям в ясно написанной форме, а оставляет эту работу читателю. В монтаже читатель может прийти к такому же выводу, что и автор, но, скорее всего, он истолкует текст как-нибудь по-своему. У среднего читателя компетенция в критике источников намного ниже профессионального литературоведа.

В восприятии современников Вересаев был раскритикован за недостоверность факто-монтажа в качестве передачи информации. А. Алпатов писал в 1933-м году в своей рецензии *Живой Гоголь и литературный гербарий* в журнале *Книга и пролетарская революция* о свежем произведении «Гоголь в жизни» следующее: «...у него оказывается с одной стороны, мнимо объективная установка на документальность, на подлинные свидетельства современников, с другой — широко открываются двери для разного рода малодостоверных слухов, сплетен, легенд, всякого рода «дыма», а вернее сказать *тумана*, за которым не видны очертания настоящей, реальной исторической фигуры писателя.» (Фохт-Бабушкин 1990б: 530.) В свою очередь Владимир Набоков доверял информации произведения, написав в эссе о Гоголе: «Большинство фактов, приведенных мною, взято из прелестной биографии Гоголя, написанной Вересаевым (там же: 531).

Часто проблемой хронологических факто-монтажных биографий является достоверность начальной части произведения. На это, наверно, влияет малое количество материала, связанного с детством и юностью протагониста по сравнению с более тщательно исследованной и задокументированной активной эпохой писателя. Описание ранних лет возможно, скорее всего, с помощью мемуаров. Например, Н. Н. Апостолов (1928: 5) опирается на тексты самого Толстого при рассмотрении детства и юности писателя. В факто-монтажных биографиях писателей годы перед активным творческим периодом проходят довольно быстро.

Например, Вал. Фейдер на детство Чехова из 456 страниц жертвует примерно только десять. В опубликованной 1984-м году частично повторном издании версии 1936-го года произведения «Пушкин в Жизни» Вересаева, по словам авторов предисловия Д. М. Урнова и В. А. Сайтанова, сразу приступается к самой драматической творческой эпохе поэта (Вересаев 1984: 19). Произведение начинается с 1826-го года и заканчивается разбором последствий смерти поэта. Далее мы внимательно рассматриваем произведение Игоря Сухиха о Чехове, в котором проблема описания детства писателя решена отказом от хронологической структуры повествования.

Уже Вересаев (1928: 8) рассматривал проблему хронологического порядка со стороны определения даты источника. Не всегда ясно, когда источник написан и какое время описывается в нём. В качестве примера Вересаев приводит анекдотический рассказ князя Вяземского: «...однажды Пушкин во время пребывания его на юге России, поехал на любовное свидание и, увлекшись карточной игрой, забыл о свидании.» Вересаев включил рассказ в эпизод, описывающий пребывание поэта в Одессе, однако, по Вересаеву, он также мог произойти в Кишинёве. (там же.) Если произведение было бы организовано по темам, не так важна была бы дата источника или место происхождения, данный рассказ мог расположиться, например, под темой жажды на азартные игры.

Достоверность факто-монтажа советского периода сомнительна также из-за политических причин. Современный в то время эмигрантский критик В. Ходасевич (1930: 4) считает, что произведение Ашукина «Валерий Брюсов» содержит «лгущие» источники, в том числе тексты А. В. Луначарского и Г. Лелевича, чтобы показать Брюсова коммунистом. Естественно, политические требования влияли сильнее на биографии более современных писателей, хотя Пушкина также хотели представлять революционером.

3.7 Роль читателя

Любой текст требует от читателя обработки. Как заявляет Изер (Iser 1974: 31): “The written text is conceived of as having a virtual dimension which calls for

reader's construction of the unwritten text.” Поэтому монтажный текст фундаментально не так отличается от других текстов, несмотря на то, что количество возможных его толкований не ограничено голосом автора.

Несомненно, требуется сделать упор на роль читателя. Ведь монтаж происходит именно в его голове. По Изеру, текст должен быть исследован через читателя, так, как только читаемый текст пробуждается к жизни (Rimmon-Kenan 1983: 149). Это означает, между прочим, то что стоит изучать, кому факто-монтажные произведения были предназначены. Довольно сложно полностью прояснить исконную читательскую аудиторию, зато можно постараться оценить количество и характеристику читателей.

Тираж почти всех произведений указан на первых страницах. В 1920-х годах тиражи были в размере нескольких тысяч. Например, произведение «Достоевский на жизненном пути» Леонида Гроссмана имел тираж 3000 экземпляров и «Пушкин в жизни» Вересаева 4000 экземпляров. Из маленьких первоначальных тиражей можно сделать вывод, что факто-монтаж не был предназначен для широкой публики, однако могли существовать и другие причины, прежде всего экономические. Значительно, что повторные издания произведения «Пушкин в Жизни» были во много раз масштабнее: тираж издания 1984-го года был 125 000 экземпляров и 1990-го года даже 1 700 000 экземпляров.

Фейдер (1928: IX) неотчётливо высказал пожелание, чтобы его читателями стали литературная молодёжь, рабочая интеллигенция и педагоги. Если рассмотреть только количество имён, ожидаемо знакомых читателю, можно получить впечатление, что литературоведы писали произведения друг для друга. Особенно много имён в произведении Аронсона и Рейсера «Литературные кружки и салоны», в частности, ввиду того, что произведение по форме — справочник.

Вересаев предполагал, что его читатели владеют французским языком, что советский пролетариат 1920-х годов вряд ли умел. Например, выражения ”Tous les mauvais augures!” (Вересаев 1927: 45-46) или ”à livre ouvert” (Вересаев 1926a: 32) не переведены на русский язык. С другой стороны, в критике на произведение «Пушкин в жизни» подчёркивается приемлемость произведения для широкой публики (Фохт-Бабушкин 1990в: 543). Также Кукулин (2015: 244) утверждает, что новый тип произведения пользовался большой популярностью среди читателей. Хотя первоначальная целевая аудитория произведений, видимо, не

была широкой, большая часть материала совершенно понятна для обыкновенного читателя.

В факто-монтаже роль читателя раздвоена. Во-первых, он стремится понимать целевое назначение автора, во-вторых мотивы авторов отдельных фрагментов. Фрагмент уже не нейтральное сообщение прямо от автора, а его окрашивают те причины, вследствие которых он внесён в произведение в определённом ограниченном виде.

Один и тот же читатель может читать разными способами. Документальная литература часто читается выборочно и курсивно. Иногда достаточно получить только общее представление о тексте или найти определённую информацию. Читателю обычно интересна только какая-то часть информации. Порядок чтения не обязательно должен быть с начала до конца. Наш опыт чтения факто-монтажных произведений показывает, что читателя привлекает листать и выбирать только самую интересную, так как нет авторского голоса, который манил бы читать всё подряд. По Риммон-Кенану (Rimmon-Kenan 1983: 156), цель любого текста — обеспечить своё чтение. Поскольку конструкция факто-монтажного произведения уравновешенная и регулярная, трудно создать напряжённость, требуемую читателю для продолжения чтения. Автор может стараться менять ритм или содержание, но он добровольно отказывается от многих приёмов, доступных традиционным авторам. Однако нарративность факто-монтажа, как и биографий вообще, является элементом, заманивающим читать дальше.

Не совсем ясно, каких выводов ждут от читателя. Он может толковать, что некий фрагмент или деталь являются частью более общего явления, то есть некий пример он связывает с более глобальными явлениями. Однако читатель может не обобщать, считая, что у него недостаточно компетенции оценить некий пример как признак более глобального явления. Данная дилемма толкования является одной из основных проблем факто-монтажа. Когда автор не даёт никаких инструкций о том, как делать выводы и как трактовать фрагменты, очень много зависит от компетенции читателя. Логично, что читатель, скорее всего, догадывается, что фрагменты в каждом случае представляют какое-либо более широкое явление, но он зависим от своей интуиции и компетенции. Речь идёт о метонимии монтажа, когда какая-либо маленькая деталь или пример представляет более масштабную целостность.

4. Анализ произведений

Мы рассматриваем отдельно некоторые произведения, особенно классику жанра «Пушкин в Жизни» (1926-1928) Вересаева, который открыл жанр и на кого чаще всего ссылаются в научной литературе. Достойны внимания также биографии Достоевского: краткое произведение Леонида Гроссмана «Достоевский на жизненном пути» (1928) и обширное произведение Игоря Волгина «Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах» (1991). В данных произведениях внимание сосредоточено особенно на том, можно ли факто-монтажом высказаться коротко и сжато. Другой парой произведений в сравнении являются «А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам» Вал. Фейдера и «Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа» Игоря Сухих. Так как первое произведение 1928-го года, а второе 2011-го, мы можем наблюдать возможный прогресс жанра.

4.1 «Пушкин в жизни»

Давид М. Бетеа и Сергей Давыдов разделяют биографии Пушкина на две группы: на такие, которые отображают жизнь как хронику, и на те, в которых повествование содержит также собственные толкования авторов (Bethea 2005: 3). Бетеа использует произведение Вересаева в качестве примера биографии хронологического типа (там же: xxiv). Трактовка материала остаётся читателю.

Название произведения «Пушкин в жизни» подчеркивает стремление изображать поэта как живое существо. Вересаев (1929: 171) пишет: «Чем совершеннее становился Пушкин, как художник, тем более скрывалась и исчезала его личность за чудным, роскошным миром его поэтических созерцаний...» Вересаев хотел за мифом поэта показать человека. Однако в конце 1920-х годов Вересаев не был доволен способом рассмотрения Пушкина в своём произведении и поэтому немедленно написал о поэте сборник статей «В двух планах» (Вересаев 1929: 5).

По Фохт-Бабушкину (1990а: 548) Вересаев часто акцентировал внимание на том, что к его произведению «Пушкин в жизни» нельзя относиться как к иссле-

дованию о жизни Пушкина. Фохт-Бабушкин считает манеру изложения Вересаева художественно свободной (там же). В биографическом словаре «Русские Писатели XX века» написано, что Вересаев применял «принцип свободного ”художественного монтажа” документов, писем, мемуаров современников» (РП s. v. Вересаев). Ко всему прочему, по крайней мере, ещё в конце 1920-х годов Вересаев не считал себя литературоведом (Вересаев 1929: 5). Дмитрий Благой (1934: 266) утверждает, что Вересаев отказался от всего сделанного пушкиноведением, возвращаясь снова к первоначальным источникам, за что критикует Вересаева также автор произведения «Книга о Лермонтове» Павел Щёголев (1928: 97) : «Он с поразительной легкостью и скоростью зачеркнул огромную работу поколений пушкинистов по критике источников и выпустил в свет собрание всевозможных вырезок из воспоминаний о Пушкине без всякой критики, без всякого отбора, без всякого учета их удельного веса. Этот труд его, наносящий незаслуженный урон пушкиноведению, произвел на меня самое грустное впечатление.» В. Мануйлов (1935: 215), в свою очередь, пишет, что несмотря на то, что произведение не особенно дало контрибуцию пушкиноведению, оно пользовалось понятной популярностью среди широкой публики.

У Вересаева появилась нужда писать также традиционную документальную литературу и исследования о жизни Пушкина. Очевидно, что факто-монтаж был только одним из способов разобраться в теме. В 1936–1937 годах была опубликована серия книг «Жизнь Пушкина», которая сразу после смерти Вересаева была переиздана в форме монографии под названием «Александр Сергеевич Пушкин» (Смирнова 1990: 542). По Фохт-Бабушкину (1990а: 549) монография и произведение «Пушкин в жизни» часто совпадают, во многих местах дословно. Интересно, что Вересаев с Михаилом Булгаковым написали также пьесу о Пушкине. Разбор темы таким образом был наиболее многосторонним, хотя в конце концов Вересаев из-за разногласий отказался от авторства пьесы. Полемика касалась отношения к фактам в качестве материала художественного творения. Исходная позиция Вересаева оставалась твёрдой: художник волен придумать свои факты, только если нет других в наличии. (Смирнова 1990: 542.)

Несмотря на в общем положительный приём произведения «Пушкин в жизни» современниками 1920-х годов, оно подвергалось критике за недочёты в содержании, то есть за то, что произведение не представляло достаточно поэта-

Пушкина и его творческий труд. По критику Як. Черняку (1927: 71), из биографии «искусственно вырван стержень — *Пушкин-поэт*. Это ведь не ”иконопись”, не ”лик” и тому подобное, а живая гениальная душа в той же мере пламенная, как пламенен был Пушкин-человек. Вересаевым разорвано неповторимое единство *такой* поэзии в сочетании с *такой* жизнью. Все, что относится к Пушкину-поэту, поскольку возможно, отодвинуто, даже удалено из книги». Идею Вересаева показать также повседневного Пушкина воспринимали как деланное стремление отличать поэта от человека. «Пушкин в жизни — это в первую очередь собутыльник, ерник, любитель клубнички, пошляк, бьющий наотмашь слугу, бешеный повеса, развратитель других, лицемер, развратник сам, ревнивец — нет тому числа и меры. Поэт, ссыльный, свободолюбец, человек, судьба которого была искрошена николаевской эпохой, — все отступило на задний план, утонуло среди ”житейских подробностей”»; (там же: 74.) Текст Черняка исключительно строгий, но Смирнова (1990: 544) отмечает, что критики остались в пределах нормальной литературной дискуссии и были в целом доброжелательным, вопреки веяниям 1930-х годов.

Произведение опубликовано некоторыми изданиями, которые отличаются друг от друга так значительно, что можно говорить о разных версиях, быть может даже о разных произведениях. Все версии основаны на оригинальном произведении Вересаева, однако редакторы и редакционные коллегии добавили свои комментарии и статьи. В версиях рассматриваются разные этапы жизни Пушкина, и они только частично совпадают друг с другом по времени. Однако во всех есть похожая хронологическая структура. Первоначальное произведение было опубликовано в четырёх томах в 1926–1928 годах. В 1926–1936 годах были опубликованы шесть изданий (там же: 546).

В каталоге Национальной библиотеки России находятся четвёртое издание 1929-го года и пятое 1932-го года. Четвёртое издание «дополнено» и пятое «значительно дополнено». После 1936-го года произведение было переиздано только в 1984-м году, зато после этого переиздания публикуются чаще, несколько раз в каждом десятилетии.

Кроме первоначальной, мы рассматриваем версию 1936-го года, повторное издание 1984-го года, которое является сокращённой версией издания 1936-го года и версию собранных сочинений 1990-го года. В основном более поздние

произведения становились толще. Отличия между разными версиями были проанализированы А. О. Смирновой (там же). В четырёх томах первоначальной версии были 1933 фрагмента. В шестой версии 1936-го года фрагментов было 2397, то есть на 24 процента больше. Бóльшая часть оригинальных фрагментов сохранилась. Вересаев удалил только 26 фрагментов и исправил, то есть на практике удлинил или сократил, 50 фрагментов. Изменения коснулись таким образом только четырёх процентов от оригинальных фрагментов. Смирнова перечисляет длинный список тем, касающихся добавленных материалов, и не видит ничего отрицательного в расширении произведения, наоборот, расценивает это как стремление Вересаева написать более живую и всеобъемлющую биографию. Вересаев также переработал порядок фрагментов и увеличил количество глав с 13-и до 18-и, в том числе он добавил в начале произведения главу о предках Пушкина. Переписывая своё произведение Вересаев также принимал во внимание замечания критиков. (там же: 546–547.)

Подзаголовком первых двух томов первоначального произведения «Пушкин в жизни» является список «характер – настроение – привычки – наружность – одежда – обстановка». Какова функция списка? Отражает ли это содержание произведения? Ни одно из слов не указывает на события жизни или изменения, а изображает перманентное состояние. По Смирновой (1990: 547), список ограничивает содержание произведения бытовым изображением Пушкина, что не соответствует содержанию первой публикации, не говоря уже о содержаниях более поздних и объёмных версий. Найдётся ли в тексте обоснование выбора именно этих слов? Самое значительное слово списка – характер, который действительно описан в произведении. Для других слов также найдётся в какой-то степени подкрепление. Настроение Пушкина меняется как у маниакально-депрессивного человека, узнаём привычки поэта, есть описания наружности и одежды, особенно в таких случаях, когда Пушкин одевался как-то провокативно, своеобразно или неприлично. На основе фрагментов обстановка поэта — нестабильность. Всё же список можно признать несовершенным и излишним. Уже в третьем томе первой публикации список отсутствует.

После подзаголовка указана ещё вторая характеристика произведения: «Систематический свод подлинных свидетельств современников». Заметно, что си-

стематичность и подлинность подчёркиваются автором. Подлинность фрагментов не гарантирует их достоверности, а систематичность намекает на то, что все материалы включены. Историк литературы Н. Пиксанов (1926: 197) считает, что такая «хрестоматия» помогает биографам Пушкина в собирании материалов. Критик, И. Сергиевский (1926: 187) обращает внимание на то, что в самом деле не все свидетельства современников, а некоторые тексты созданы намного позже:

Мерою под тем двором Скворцова было: идучи в него длиннику по правую и левую стороны по 42 саж., поперечнику в переднем конце (на Немецкую улицу) 14 саж., в заднем 7 саж.

Н. П. Бочаров. Историч. сведения о доме, где родился Пушкин. *Изв. Моск. Гор. Думы*, 1881, вып. X, стр. 63. (Вересаев 1926а: 13)

Несмотря на критику, Вересаев оставил фрагмент в издании 1936-го года. Действительно, в произведении находится несколько фрагментов, которые, очевидно, не входят в категорию «подлинные свидетельства современников»:

Итальянец Гальяни имел в то время в Твери ресторан или гостинницу, которая считалась тогда лучшею. В ней останавливались обыкновенно более состоятельные проезжающие. По этому ресторану в Твери и доселе называется Гальянова улица, на левом углу которой, рядом с Мироносицкой улицей, и стоял этот ресторан. Здесь-то неоднократно и бывал Пушкин. Одна современница Пушкина передавала нам, что однажды ее муж, тогда еще молодой человек 16-ти лет, встретил здесь Пушкина и рассказывал об этом так: «Я сейчас видел Пушкина. Он сидит у Гальяни на окне, поджав ноги, и глотает персики. Как он напомнил мне обезьяну!»

В. И. КОСОЛОВ. Пушкин в Тверской губ. *Рус. Стар.*, 1888, т. 60, с. 85. (Вересаев 1926б: 63)

Ненадёжность, анекдотичность и бессмысленность фрагмента так очевидны, что мотив Вересаева принимать фрагмент в произведение мог бы только представление легенда Пушкина и показание того, что многие поклонники считают любую деталь о кумире ценной.

Предисловия произведений добавляют нам головоломку. В первом томе в первой публикации, кроме основного текста, находится ещё предисловие Вересаева и список самых используемых источников. В издание 1936-го года также добавлены предисловия для второго и третьего тома. Датировка предисловия третьего тома варьируется в разных изданиях. В издании 1936-го года предисловие второго тома датировано 15-ым октябрём 1926-го года, а третьего тома за четыре месяца до второго, в июне 1926-го года. Это может быть ошибкой неаккуратности, поскольку в изданиях 1990-го и 2011-го года предисловие третьего тома датировано двумя годами позже, в июне 1928-го года.

Несмотря на то, что предисловий для второго и третьего тома нет в использованных нами публикациях 1920-х годов, их, скорее всего, можно считать подлинными и пригодными к применению исследовательскими материалами. В предисловии ко второму тому «Пушкин в жизни» Вересаев (1936: 13) пишет, что из-за желаний читателей получать информацию о степени достоверности источников, он отметил сомнительные тексты звёздочкой. Однако, звёздочек нет в использованном нами первоначальном произведении 1926-го года. Зато Вересаев комментирует достоверность источников несколько раз в сноске внизу. Звёздочки мы нашли только в издании 1936-го года. Скорее всего, это значит, что существуют разные издания второго тома 1926-го года, одни с предисловиями и звёздочками, а другие без них.

4.1.1 Факто-монтаж как способ обойти цензуру

Анна Маколкина написала с точки зрения цензуры статью «The Absent-Present Biographer in V. V. Veresaev's *Pushkin v zhizni*». По Маколкиной (1989), на форму произведения, то есть на развитие метода факто-монтажа, влияла потребность защититься от цензуры и предотвратить обвинение автора в политически некорректных мнениях и взглядах. Тезис статьи — стремление избежать проблем с властью, являлся решающим фактором для Вересаева, когда он усовершенствовал факто-монтаж как способ создавать биографии писателей. Таким образом, факто-монтаж был своего рода формой самоцензуры и способом высказаться между строк. Маколкина (там же: 44) считает эзопов язык Вересаева примером гения художников сталинской эпохи.

Идея Маколкиной не нова. Уже в 1930-м году В. Ходасевич (1930: 3) пишет в рецензии на произведение Ашукина «Валерий Брюсов»: «Составитель такой книги лишь подбирает материал, действуя клеем и ножницами и почти ничего не прибавляя от себя. (Между прочим, это даёт ему возможность в известной степени отводить от себя удары литературной полиции, чем и объясняется рас пространённость монтажа в СССР.)» Очевидно, что так нельзя было писать в Советском Союзе. Рецензия была опубликована в Париже в эмигрантской газете «Возрождение».

Маколкина не доказывает, что цензура 1920-х годов была действительно настолько жестока, что это значительно повлияло на биографии писателей предыдущего века. Факто-монтаж не должен быть редуцирован как способ избежать цензуры. Жанр предложил совершенно свежий способ создавать документальную литературу, и он имел множество специфических свойств, которыми отличался от традиционной документальной литературы, и, вероятно, интересовал Вересаева и его последователей как эксперимент. Вполне возможно, что и потребность защититься от обвинений цензуры дала свой импульс развитию жанра.

В качестве примера возможностей факто-монтажа Маколкина (1989: 50) использует уровень нравственности Пушкина, которая описана разными противоречивыми фрагментами. Автора нельзя винить за выставление Пушкина в чёрном свете, так как есть также и описание участия поэта в пасхальной службе, однако не с целью заниматься религией, а чтобы «слушать голос народа». С другой стороны, это может следовать из неохоты или неспособности Вересаева сделать тщательнее выводы о морали Пушкина.

Фрагменты, использованные Маколкиной как примеры, отличны от тех, что мы представили в главе [2.6 Фрагмент и его свойства](#), несмотря на то, что схема такая же. Речь идёт о теме, повторяющейся сквозь произведение, об интересе Пушкина в какой-то степени к сомнительным удовольствиям: выпивке, женщинам лёгкого поведения и азартным играм. Однако темы разбираются довольно аккуратно. Обычно женщинами только восхищаются, в них пылко влюбляются, но ничего безнравственного не происходит, а если только в голове читателя, монтажом, когда тема достаточно повторяется. Некоторые фрагменты более смелы. Пушкин пишет Ф. Ф. Вигелю в ноябре 1823-го года:

У нас холодно, грязно, —обедаем славно, —я пью как Лот содомский, и жалею, что не имею с собой ни одной дочки. Недавно выдался нам молодой денек, —я был президентом попойки, все перепились и потом поехали по барделям.

ПУШКИН – Ф. Ф. Вигелю, в ноябре 1823

г. (Вересаев 1926а: 126)

Маколкина (1989: 54, 56) констатирует, что существование цензора и самоцензура мешают читателю, продлевает время чтения, принуждают читать между строк и тщательно трактовать суть разных источников. Маколкина не рассуждает о возможных преимуществах факто-монтажного способа выражения.

4.1.2 Анекдотичность

Однажды спросили Пушкина, как он находит даму, с которой он долго говорил, —умна ли она? Поэт отвечал: «не знаю, ведь я говорил с нею по-французски».

П. И. МЕЛНИКОВ-ПЕЧЕРСКИЙ со слов казанского проф. Гр С. Суровцова, встречавшегося с Пушкиным в его поездку 1833 г. *Историч. Вестн.*, 1884, № 9, 505.

(Вересаев 1927: 99.)

По Ф. М. Иссерлину и Т. Ю. Хмельницкой (1930: 11), произведение Вересаева «Пушкин в жизни» напоминает сборник анекдотов. Н. Пиксанов (1926: 198) в своей рецензии, опубликованной в 1926-м году в журнале «Печать и революция», критикует произведение за то, что оно создаёт о поэте банальное и анекдотическое представление из-за своего материала, основанного на сплетнях и легендах. Также другой факто-монтаж Вересаева, «Гоголь в жизни» критиковался за анекдотичность (Фохт Бабушкин 1990б: 531).

Анекдотичность местами очевидна, особенно когда речь идёт о детстве и юности Пушкина. В нашей работе анекдотами обозначают литературные анекдоты, короткие рассказы, цель которых необязательно насмешить, а как Ефим Курганов (1995: 23, 33) утверждает, возбуждать историческое любопытство и освещать атмосферу и обычаи эпохи. Однако анекдот не должен быть правдоподобен или достоверен. Немногие фрагменты Вересаева первоначально написаны

анекдотами, но во многих можно найти черты, по которым они могут быть восприняты анекдотами. Нам позволено читать в том числе о том, как точно гадалка сумела предсказать судьбу поэта (Вересаев 1926а: 48–49) и как Пушкин кидал золотые монеты в воду с лодки, чтобы раздражать скупого отца (Вересаев 1926а: 46). В некоторых случаях анекдот открыто назван анекдотом:

Лицейский анекдот: однажды император Александр, ходя по классам, спросил: – «Кто здесь первый?» – «Здесь нет, ваше императорское величество, первых; все вторые», – Отвечал Пушкин.

С. П. ШЕВЫРЕВ. Воспоминания о Пушкине. *Л. Майков*, 326. (Вересаев 1926а: 38)

Анекдотичный фрагмент не станет более убедительным, если рассказать о его происхождении:

Приведу анекдот, слышанный мною в детстве, более, чем вероятно, дошедший до моих домашних от Щербинина или Каверина, –вернее от последнего. На одном кутеже Пушкин побился, будто бы, об заклад, что выпьет бутылку рома и не потеряет сознания. Исполнив, однако, первую часть обязательства, он лишился чувств и движения и только, как заметили присутствующие, все сгибал и разгибал мизинец левой руки. Придя в себя, Пушкин стал доказывать, что все время помнил о закладе, что двигал мизинцем во свидетельство того, что не потерял сознания. По общему приговору, пари было им выиграно.

Ю. Н. ЩЕРБАЧЕВ: *Приятели Пушкина Щербинин и Каверин*, стр. 207. (Вересаев 1926а: 64.)

Отмечая, что текст является анекдотом, пишущий одновременно признаёт, что правдоподобие рассказа сомнительно. Так делает Вересаев, включая анекдот в своё произведение:

Мне рассказали анекдот о поэте Пушкине. Кто-то, увидав его после долгого отсутствия, спрашивает его: «что это, дорогой мой, мне говорят, что вы женитесь?». –«Конечно, –ответил тот. –И не думайте, что это будет последняя глупость, которую я совершу в своей жизни». Каков молодец! Приятно это должно быть для невесты. Охота идти за него!

А. Я. БУЛГАКОВ–К. Я. Булгакову, из Москвы, 2 июля 1830 г. Рус. арх., 1901, III, 482 (*фр.-рус.*).
(Вересаев 1927: 18.)

Если бы Вересаев оставил первое предложение, в котором содержание признаётся анекдотом, вне фрагмента, значение фрагмента было бы другое. С другой стороны, тогда Вересаев, вероятно, написал бы комментарий, в котором правдоподобие содержания было бы отмечено как спорное. Во всяком случае пример снова подчёркивает значение ограничения фрагмента. Автор может, при желании, сильно влиять на суть текста, несмотря на то, что он сам ничего не пишет.

Даниил Хармс пародировал факто-монтаж в своём творчестве анекдотов под названием «Из жизни Пушкина» (Dobrohotova-Maikova & Pjatnitski 2014: 12). Ознакомившись с темой, Олег Лекманов (2000) утверждает, что Хармс тщательно изучал произведение Вересаева «Пушкин в жизни». Также Объединение Реального Искусства, то есть Обэриуты, в которое вошёл и Хармс, относилось отрицательно к монтажу в конце 1920-х годов (Кукулин 2015: 166).

Лекманов (2000) находит в следующих последовательных фрагментах произведения Вересаева такую же повествовательность, структурное и словарное единство со сборником Хармса «Случаи»:

Княгиня Вяземская говорит, что Пушкин был у них в доме, как сын. Иногда, не заставая их дома, он уляжется на большой скамейке перед камином и дожидается их возвращения или возится с молодым князем Павлом. Раз княгиня застала, как они барахтались и плевали друг в друга.

П. И. БАРТЕНЕВ со слов кн. В. Ф. ВЯЗЕМСКОЙ. *Рус. Арх.*, 1888, II, 310.

Любила В. Ф. Вяземская вспоминать о Пушкине, с которым была в тесной дружбе, чуждой всяких церемоний. Бывало зайдет к ней поболтать, посидит и жалобным голосом попросит: "Княгиня, позвольте уйти на суденышко!" и, получив разрешение, уходил к ней в спальню за ширмы.

С. Ш. (граф С. Д. ШЕРЕМЕТЬЕВ). «Из семейной старины». *Старина и Новизна*, VI, 331. (Вересаев 1984: 65.)

С точки зрения Евгения Обухова (2014: 135), пушкинские анекдоты Хармса имели намерение именно разрушить вересаевский миф о Пушкине. О том же свидетельствует Н. Гладких как цитирует Флаккер (Горбушин & Обухов):

Анекдоты из жизни Пушкина» (<1939>) обычно проходили по линии пародии на обывательские представления о великом поэте: «Хармс писал их в 30-е гг., сопротивляясь монументализации и мифологизации Пушкина и одновременно горько высмеивая обывательское отношение к литературе и искусству» (Флакер 1969);

Если включить следующий анекдот Хармса из цикла «Анекдоты из жизни Пушкина» в произведение Вересаева, читатель необязательно заметит, что он придуман:

Лето 1829 года Пушкин провел в деревне. Он вставал рано утром, выпивал жбан парного молока и бежал к реке купаться. Выкупавшись в реке, Пушкин ложился на траву и спал до обеда. После обеда Пушкин спал в гамаке. При встрече с вонючими мужиками, Пушкин кивал им головой и зажимал пальцами свой нос. А вонючие мужики ломали свои шапки и говорили: «Это ничаво.» (Хармс 1974: 111.)

Анекдот Хармса можно считать *анти-юмором*, в котором возможная забавность рождается от отсутствия ожидаемой кульминации и совершенной ничтожности событий рассказа. Также в факто-монтажных фрагментах часто есть пустая информация о том, что кто-то ел или пил, где спал и так далее. Анекдот раскроется лучше если знать произведение Вересаева, но истории о Пушкине должны быть знакомы читателям. Интертекстуальная трактовка таким образом возможна без знакомства с подтекстами произведения Вересаева.

Н. А. Масленкова (1999) нашла связи между определёнными фрагментами произведений Вересаева и анекдотами Хармса. Например, следующий отрывок, по Масленковой, послужил побудительным мотивом:

После обеда иногда езжу верхом. Третьего дня поехал со мною Пушкин и грохнулся оземь. Он умеет ездить только на Пегасе да на донской кляче» (из письма М.Ф. Орлова жене)

Анекдот, однако, хватает через край в случае с падением:

У Пушкина было четыре сына и все идиоты. Один не умел даже сидеть на стуле и все время падал. Пушкин-то и сам довольно плохо сидел на стуле. Бывало, сплошная умора; сидят они за столом: на одном конце Пушкин все время со стула падает, а на другом конце — его сын. Просто хоть святых вон выноси!

Олег Лекманов (2000) предлагает другой фрагмент Вересаева в качестве основы данного анекдота:

Я становлюсь совершенным идиотом; как говорится, до святости.

ПУШКИН – Н. Н. ГОНЧАРОВОЙ, 11 октября 1830 г. Боддино. (Вересаев 1984: 238.)

Во фрагментах, правда, проявляются темы анекдота, однако вряд ли можно найти определённый фрагмент, который верно спародирован анекдотом.

Часто фрагменты только приближаются к анекдотичности. Хотя они могут поверхностно быть правдоподобными, от них в какой-то степени пышет сомнительностью, которая создана преувеличенным тоном. Особенно бесконечные влюблённости Пушкина временами придают произведению ненамеренно комический оттенок. Автор принимал в труд множество рассказов о том, как поэт то по уши влюбился, то смертельно влюбился всегда в разных женщин (см. Вересаев 1926а: 45,47). Проблема в том, что, когда каждый источник немножко преувеличивает своё описание и мощностъ бури чувств, возникает образ поэта, который горит из-за каждой встречающей девицы. Видимо современникам казалось невозможным изображать чувства поэта более намеренными выражениями. Источники со своей стороны поддерживали клише образа поэта, которое Вересаев не хотел или не смог исправить.

Интересной аналогией факто-монтажа и особенно произведения Вересаева являются документальные фильмы американского типа, в которых множество людей рассказывает положительно о герое фильма. Часто монтаж тесен и истории анекдотичны. По обыкновению, во фрагментах Вересаева упомянута уйма имён известных людей и роль рассказчика в событиях подчёркивается. Уровень достоверности не выше, чем у очередного рассказчика. То, что рассказчики близки к протагонисту, обычно не гарантирует высокую достоверность, а типично мыслящие одинаково восхваляют своего героя.

Заметно, что в других факто-монтажных произведениях, изучаемых тщательнее нами, невозможно идентифицировать соответствующей анекдотичности. Причиной может быть то, что авторы намеренно старались избегать анекдотичности после критики произведений Вересаева. Например, автор-современник Вал. Фейдер (1928: VIII) по его славам удалял анекдотичные фрагменты.

Естественно, влияло то, что другие произведения описывали писателей более поздней эпохи, о которых существует более достоверный материал.

4.2 Достоевский Гроссмана и Волгина

Гроссман обходится весьма короткой формой (225 маленьких страниц), описывая первую половину жизни Достоевского в своём произведении «Достоевский на жизненном пути». Представитель факто-монтажа 1990-х годов Волгин рассказывает примерно тот же самый эпизод жизни писателя в многократно большем объёме (606 страниц) в своём произведении «Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах». Таким образом, у нас есть для сравнения два противостоящих метода работ: сжатое ограничение против широкого представления материала. Волгин (1991: 7) в своём предисловии обосновывает широкое содержание тем, что таким образом читатель без готового выбора автором сам может создать свою версию на основе предложенного материала. С другой стороны, Волгин написал исключительно длинные дополнительные материалы и, следовательно, чисто факто-монтажный текст, свободно трактуемый читателем, остался сравнительно коротким. Дополнительные материалы Волгина чередуются с монтажными текстами, но довольно плохо совпадают с темами монтажных текстов из-за того, что материалы представлены длинными кусками. Тексты меньшего масштаба разместились бы лучше аналогично вместе с тематически соответствующим факто-монтажом.

Интересным совпадением является то, что у обоих авторов были планы написать биографию в двух томах, но только первые тома были опубликованы. Это значит, что ограничение произведений на первую половину жизни Достоевского не намеренно, а следует из несовершенства циклов произведений.

Гроссман (1928: 6) определяет своё произведение как прагматическую биографию. Однако остаётся неясным, что имеется в виду под прагматичностью. По крайней мере, витиеватый и детальный способ повествования нельзя считать особенно прагматичным. В коротком предисловии автор также перечисляет свои самые значимые источники, в том числе исследовательскую литературу и представляет Вересаева в качестве своего примера. Гроссман в свою очередь старается повернуть направление исследования литературной истории:

Настоящий опыт биографии Достоевского учитывает наметившийся в наших литературных изучениях поворот от теории словесности к истории писателей. От отвлечённых вопросов поэтического оформления мы идём к живым и полнокровным темам литературных нравов и общих условий писательского труда. (там же: 9.)

Цитата излучает интерес к литературному быту. Гроссман признаёт, что произведение не является чисто научным исследованием: «Биография возрождается у нас в двух планах – как научная проблема и как художественное задание» (там же). Этим автор располагает своё произведение в промежутке между документальной и художественной литературой.

Дополнительным материалом является 25 страниц биографических данных, то есть примерно одна десятая часть содержания. В хронологическом списке событий жизни регистрируются также многие письма и тому подобные источники, задействованные в произведении. Материал, очевидно, предназначен для справочника и его можно трактовать как элемент практической биографии.

Эмигрантский критик и автор исторических романов Марк Алданов (1929: 527) сравнивает в том же 1928-м году опубликованное произведение Гроссмана «Путь Достоевского» с обсуждаемым нами факто-монтажом. «Путь Достоевского» нравится критику больше, так как в нём более интересный материал и он не отличается от типичного биографического исследования, хотя состоит из неровных очерков. Напротив, факто-монтажу «Достоевский на жизненном пути» недостаёт научности, он также не интересен художественно, его фрагменты выбирались случайно и являются несовершенными. Самые интересные материалы, будучи вырезанными, теряют свою ценность. Чтение книги, прямо говоря, утомительно. (там же.)

Факто-монтаж «Достоевский на жизненном пути» оживляется описанием успехов первого труда Достоевского «Бедные люди» и драматического приговора так называемого «Петрашевского дела». Примеры показывают, что факто-монтаж лучше всего годится для представления деталей, и разных сторон какого-то интересного происшествия. Тогда повторение одно и то же не так мешает.

Интересно сравнить, как факто-монтажи Гроссмана и Волгина описывают одно и то же событие. Смерть отца Достоевского являлась ярким инцидентом, который рассмотрен в обоих произведениях как убийство, несмотря на то, что

дело не ясно, и существует официальная версия о приступе болезни в качестве причины смерти. Убийство, естественно, захватывающая причина, аттракция, которой возбуждают интерес читателя. Можно констатировать, что в произведениях есть элементы монтажа аттракционов. Произведение Гроссмана совсем не ставит убийство под вопрос, хотя приступ упомянут как официальная причина смерти. Версии разных рассказчиков варьируются настолько сильно, что читателю нельзя определить был ли отец удушен по заранее составленному плану или же расправа произошла в результате внезапной вспышки гнева. Рассмотрение темы показывает проблему передачи информации факто-монтажом. В традиционной биографии могут быть установлены разные варианты, но детали очень недостоверных данных были бы удалены. Гроссман (1928: 77–82) использует для обсуждения темы даже шесть страниц, где цитируются четыре рассказа источников второй степени, которые записаны более чем через 80 лет после событий. Вместо разбирательства реальных причин и последствий смерти, внимание сосредоточивается на рождении местной легенды и вариации их. С точки зрения жизни и творчества значительно только взгляд дочери писателя, что насильственная смерть отца сильно повлияла на писателя, и в процессе творения образа отца Карамазовых, Достоевский использовал своего отца в качестве образца.

Детальное описание смерти отца Достоевского не особенно обосновано, так как внимание не сосредоточено на отношениях отца и сына, только в какой-то степени на характере отца. Характеристика отца как алкоголика-деспота могла быть описана меньшим количеством материала более вероятного содержания.

Волгин увлекался теми же самыми далёкими по времени от событий источниками, как и Гроссман. Следующее сравнение демонстрирует разницу между методами Гроссмана и Волгина. У обоих авторов примерно тот же объём текста. Значительная разница в том, что Волгин разрезал материал на 18 маленьких фрагментов в несколько строк. У Гроссмана дело рассказано пятью фрагментами. Ниже перечислены источники, использованные в рассмотрении убийства. Интересно сравнивать включение тех же самых источников. Жёлтым отмечены фрагменты Волгина, которые полностью дублируются в произведении Гроссмана и красным — фрагменты, в которых форма слов немножко варьируется.

Гроссман

Л. Ф. Достоевская
 А. М. Достоевский
 Д. Стонов
 В. С. Нечаева
 М. М. Достоевский

Волгин

А. Дроздов
 В. С. Нечаева
 В. С. Нечаева
 Д. Стонов
 В. С. Нечаева
 А. М. Достоевский
 Л. Ф. Достоевская
 Д. Стонов
 В. С. Нечаева
 А. М. Достоевский
 В. С. Нечаева
 М. В. Волоцкий
 Л. Ф. Достоевская
 М. В. Волоцкий
 Д. Стонов
 В. С. Нечаева
 М. М. Достоевский
 А. М. Достоевский

Примером фрагмента Волгина отмеченным красным является рассказ Данила Макарова и Андрея Саввушкина по М. В. Волочкину:

Бить не били – знаков боялись. Приготовили они бутылку спирту, барину рот разжали, весь спирт ему в глотку вылили и в рот тряпку забили. От этого барин и задохнулся. (Волгин 1991: 317.)

В произведении Гроссмана в эфире только Данил Макаров, а рассказ написан Д. Стоновым:

Бить, конечно, не били – знаков боялись. Приготовили они бутылку спирту – барину спирт в глотку всю вылили и платком заткнули. От этого барин и задохнулся. (Гроссман 1928: 80.)

Информативное содержание фрагментов осталось одинаковым, однако подобная вариация слов вызывает сомнения в источниках.

Содержания произведений близки друг другу, но Волгин не комментирует это. Наоборот, Волгин не оценивает труд Гроссмана. На своём интернет-сайте Волгин прямо лживо рекламирует своё произведение: «Книга являет собой первую в мире попытку создать документальную биографию Достоевского (Волгин 2017).»

Волгин рассматривает убийство так широко, что тема распространяется в общем уровне на распаляющиеся отношения между крепостными и помещиками. Из-за общественного разбирательства дела произведение не только раздувается, а также отходит от первоначальной темы — Достоевского.

Аналитическое и ясное представление о разных теориях причины смерти можно получить, читая дополнительные материалы Волгина (см. 1991: 250–260), в которых в течение десяти страниц дело рассматривается многосторонне и интересно, несмотря на то, что Волгин старается доказать, что причиной смерти было убийство. Наконец, Волгин находит даже исторические точки соприкосновения между смертью отца Достоевского и убийством императора Павла I, произошедшего в Михайловском замке, альма-матер писателя.

Произведение Волгина могло бы быть сокращено во многих местах, например, на первых ста страницах находятся только представления рода и описания времени до рождения писателя. Несмотря на то, что Гроссман так же начинает своего Достоевского с XVI века, в отличии от Волгина история фамилии у него уместается на умеренных нескольких страницах. В произведении Волгина на 56 страницах довольно напрасные фотографии, прежде всего, зданий, обложек книг и портретов.

Читателя утомляет сумбурность вёрстки. Часть фрагментов напечатана явно меньшим шрифтом, видимо, чтобы отметить менее важную информацию. Однако временами и маленький шрифт полужирный.

Примером фрагмента маленького шрифта, который мог бы быть вообще удалён, служит следующий:

Из «Книги записей литовских»

Во имя Боже, то сут книги, кому корол <Казимир IV Ягеллончик, 1447 – 1492> именья роздал. <...>

Иртишу село Калечина <...> Леповица там же за Мезоцком и на вотчизну в наследственное владение. (Хроника рода Достоевского. С. 24.) (Волгин 1991: 50.)

Чем дальше в истории документ датируется, тем сложнее его трактовка. В других фрагментах, правда, упоминаются данные названия местоположения, касающиеся истории рода Достоевского. Тем не менее информация так фрагментарна, что ценность фрагмента проявляется только в качестве примера текста своей эпохи. Однако эпоха другая, чем та, которую произведение Волгина намерено описывать.

4.3 «Чехов в жизни»

В 2011-м году был опубликован один из самых свежих факто-монтажей «Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа» санкт-петербургского литературоведа Игоря Сухих (2011: 5), который называет жанр произведения биографическим монтажом в главе «Жанр», являющейся предисловием. Биографический монтаж можно считать подвидом факто-монтажа, ибо он ограничивает применение факто-монтажа только биографиями. А факто-монтаж может, в принципе, быть применён к любой теме. На обратной стороне обложки жанр произведения определён как документальный монтаж.

По Сухих, именно жизнь Чехова подходит к рассмотрению в форме факто-монтажа. Однако же Сухих недооценивает произведение Вал. Фейдера о Чехове. Он определяет его как эксперимент, получивший мало внимания. (там же.) Экспериментом является и произведение Сухих, зато довольно удачным. Сухих пытается убедить читателя эпохи «копи-пейст» в том, что несмотря на возможности современной информационной техники, для собрания произведения было приложено много усилий.

У Сухих были хорошие предпосылки создать с точки зрения современного читателя биографию интереснее, чем факто-монтажи 1920-х годов. У него в наличии все исследования, сделанные до сих пор, больше материалов и он может изучать преимущества и недостатки предшественников. Компетентность Сухих показывает объёмное творчество о Чехове. Кроме того, у Сухих нет нужды относиться к Чехову поклоняясь, он стремится описывать Чехова насколько возможно человеческим существом со всеми слабостями, разбирая и

самые деликатные темы. Когда отношения Чехова с первой кандидаткой-невестой, еврейкой Евдокией Эфросин не получаются, писатель употребляет в своих письмах антисемитские, клишированные выражения. Невеста — «жидовочка», брат её — «брат-жидок», талант фальсифицировать деньги. Когда замысел жениться уже сел на мель, Чехов вводит невесту в бешенство, заявляя, что «Еврейская молодёжь не гроша не стоит». (Сухих 2011: 311–312.) Сухих завершает рассказ информацией о том, что невеста умерла в нацистском концлагере в 1943-м году. Предрассудки Чехова к разным нациям подчёркиваются тем, что Сухих собрал фрагменты из писем, в которых Чехов повторяет, что его украинская кровь виновата в его лени.

Произведение Сухих разрушает хронологический порядок — традиционную схему факто-монтажа. Книга разделена на 48 тематических глав. Темы организованы в логическом порядке, который совпадает временами с хронологией. Произведение гибко соблюдает жизненный путь Чехова. В главах есть своя внутренняя хронология, так как фрагменты располагаются обычно в хронологическом порядке. Например, в главе «Болезнь» история болезни идёт с начала до конца. Из-за того, что во многих главах разбирается почти вся жизненная канва Чехова, писатель уже много раз умер и похоронен, когда только доходим до главы, рассматривающей специально тему смерти. Несмотря на повтор, способ выражения действует потому, что точка зрения каждый раз немного меняется.

Структура произведения Сухих создаёт определённую напряжённость и непредсказуемость. На основе названия главы не всегда очевидно содержание текста. Первая настоящая глава, которая названа «Фобией», рассказывает о нежелании Чехова писать о себе, о фобии к автобиографии. Фрагменты главы взяты, в основном, из писем, в которых писатель отвечает на просьбы написать автобиографию, составляя короткий, лаконичный список событий своей жизни. Письма деловые, своего рода юмористические ответы на просьбы. При рассмотрении фобии к автобиографии Сухих заодно рассказывает главные черты жизни писателя. Решение хитро.

Благополучным решением является также сократить количество использованных источников до фрагментов авторов, имевших самое большое влияние на Чехова, и представить их собственными главами. Таким образом, читатель получает необходимые данные об авторах и их отношениях к Чехову. Правда, вре-

менами цитируются не столь значительные персоны, востребованные темой, однако главные роли играют ключевые фигуры жизни писателя. Традиционным решением является расположение ссылки на источник после фрагмента.

Большинство текста состоит из цитат, однако в конце некоторых глав находятся комментарии Сухих. Временами автор пишет также посреди фрагментов, но чаще всего довольно коротко. Текст автора не отделён от остального текста, он является равноценным. Таким образом, ясно, что все комментарии назначены для чтения. Решение можно считать удачным с точки зрения читабельности. Текст автора не отмечен, но он легко узнаваем на основании содержания и стиля. Помимо этого, комментарии напечатаны слегка более крупным шрифтом. Тексты Сухих вовсе не научные или даже деловые по стилю, но зачастую художественные. Например, в конце главы «Путешествие» Сухих добавляет спекулятивно:

Загадочная поездка на Сахалин, возможно, была не общественным предприятием и даже литературным «проектом», а личным испытанием. Если цели нет, ее можно придумать.

А потом были, главным образом, воображаемые путешествия: Индия, Африка, Америка, Китай... Но в ялтинском одиночестве он чаще вспоминал не сахалинских каторжников и бронзовых женщин Цейлона, а Москву, журнальную молодость – или думал о том, чего никому не хотел рассказывать. (Suhih 2011: 180)

Сухих использует цитаты из художественного творчества Чехова. Порой фрагменты можно трактовать автобиографически, и поэтому они не действуют только в качестве примеров творчества писателя, а также поддерживают повествование биографии. Например, в рассказе «Марья Ивановна» с 1884-го года писатель пишет: «Я должен писать, несмотря ни на скуку, ни на перемежающуюся лихорадку (Сухих 2011: 98).» Так, как и следующий фрагмент свидетельствует о бешенстве писания, и сквозь произведения повторяется жалоба о хандре писателя, слова Марьи Ивановны можно считать касающимися самого Чехова.

Отрывок из произведения «Остров Сахалин» не только иллюстрирует главу «Путешествие», а также является образцом мастерства писания Чехова:

...а кругом ни одной живой души, ни птицы, ни мухи, и кажется непонятным, для кого здесь ревут волны, кто их слушает здесь по ночам, что им нужно, и, наконец, для кого они будут реветь, когда я уйду. Тут на

берегу, овладевают не мысли, а именно думы; жутко и в то же время хочется без конца стоять, смотреть на однообразное движение волн и слушать их грозный рев.

Чехов. «остров Сахалин», глава XIII

(Сухих 2011: 176)

Несмотря на то, что «Остров Сахалин» в качестве путевой литературы входит в документальную литературу, данный отрывок явно художествен. Таким образом Сухих воспользуется художественным материалом, отобранным из документальной литературы, чтобы создавать новую документальную литературу.

Пользование источниками Сухих отличается значительно, например, от навыка Вересаева воспринимать десятилетиями позже событий написанные мемуары, тон которых зачастую и поклоняющийся, и подчёркивающий значение самого автора. Сухих выбирал мемуарные тексты критически, не одобряя односторонне воспевающие тексты. В таких случаях, когда автор фрагмента создавал легенду, например, Максим Горький, описывающий похороны Чехова, Сухих (2011: 369) добавлял свой взгляд.

Оценивая необходимость отдельного фрагмента требуется обращать внимание не только на содержание фрагмента, а также на связи фрагмента с другими фрагментами. В главе, рассматривающей отношения Чехова к женщинам, Сухих допускает друга писателя Суворина, долго и избито обсуждающего связи между любовью и дружбой. Фрагмент едва касается темы главы:

Дружба лучше любви. Меня любят друзья, и я их люблю, и через меня они любят друг друга. Любовь делает врагами тех, которые любят одну женщину. В любви желают обладать женщиной всецело, не давать ее никому другому и всяческого считать врагом, который имеет желание понравиться ей. Дружба такой ревности не знает. Оттого и в браке лучше – не любовь, а дружба.

Если б женщины обращали внимание на красоту мужчин столько же, сколько мужчины обращают внимание на красоту женщин, то и мужчины стали бы так же тщеславны, как женщины. Женщины принимают и некрасивых мужчин, и это показывает их разумность и трезвость, а может быть, недостаток эстетического чувства. ...

Красивой женщине надо иметь много хороших качеств, чтобы сохранить верность в браке.

А. С. Суворин. Дневник. 23 июля 1897 г.

Запись чеховских суждений

(Сухих 2011: 221.)

Несмотря на то, что Суворин является одним из главных героев произведения Сухих, его всеобщие обдумывания недостаточно релевантны с точки зрения заинтересованного жизнью Чехова читателя, а также фрагмент не имеет отчётливой связи с другими фрагментами.

Типичное для факто-монтажа повторение обосновано тогда, когда то же самое дело рассматривается с разных точек зрения. С другой стороны, и к повторению стоит относиться критически. В главе, в которой обсуждается продажа авторских прав (см. Сухих 2011: 332–339), Чехов в своих письмах разным людям докладывает детали и денежные суммы договора. Такой повтор одного и того же анестезирует. Видимо, Сухих таким образом хочет показать важность дела для писателя, но и раскрывает заодно, как педантично Чехов говорил о своих финансах в близких кругах. В письмах можно даже ощущать хвастовство.

Несмотря на то, что произведение Сухих тщательно создано и продумано до конца, факто-монтаж в качестве приёма работать позволяет произведению быть излишне витиеватым. Когда материала много, и он легко доступен, требуется контроль за компактностью произведения и строгое ограничение его по масштабу. Ведь книга разрастается непринуждённо, как государственный бюджет. Какие тексты и насколько обширными фрагментами они поддерживают цель произведения, является существенным критерием. Парадоксально, именно сокращение количества страниц требует работы. В произведении Сухих 400 страниц, и стоит задавать вопрос, всё ли содержание необходимо.

Сухих описывает в своём произведении также события после смерти Чехова. Похороны — естественная часть биографии, но требует ли внимание перемещение могилы 30 лет спустя на новую сторону Новодевичьего кладбища, уже сомнительно. Естественно можно обсуждать наследство писателя и судьбу близких бесконечно, но и по словам самого Сухих «...это сюжет уже совсем иного романа...». Сухих мог бы закончить более сжато и не уделять внимания, например, патетическим письмам жены Чехова Ольги Книппер покойнику. Сухих стремится к художественному и стильному заключению, а как это ему удаётся — дело вкуса.

4.4 А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам

Согласно своему предисловию и названию произведение Вал. Фейдера «А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам» сосредоточивается на творчестве Чехова. Фейдер пишет, что он удалил все сомнительные источники, а также интимные данные и политические взгляды. Намерением Фейдера является избежать трансформации произведения в биографию. (Фейдер 1928: VIII–IX.) Несмотря на намерение Фейдера, в произведении вся жизнь Чехова рассматривается в хронологическом порядке.

В произведении много подзаголовков. Каждая из 34 глав описана списком в приблизительно десять слов. Дополнительно на верхней стороне каждой страницы находится несколько слов, описывающих содержание страницы. В данных подзаголовках часто отмечены названия произведений, а также биографические события. Рубрикацию можно считать смутной, однако она отражает фрагментарность произведения.

Характеристикой произведения Фейдера является его тяжеловесность. События жизни Чехова проходят равномерно, ничего особенно не подчёркивается, ничего не убирается. Правда, детство и юношеский возраст расписываются эффективно с помощью 11 страниц. Фейдер (1928: IX) называет своё произведение мозаикой, в которой фрагменты организованы хронологически и логически так, что они дополняют и продолжают по возможности предыдущие фрагменты. Во многих местах связь фрагментов не формируется ввиду того, что принцип организации прежде всего хронологический, а не тематический.

Строгую хронологию можно считать даже противостоящей монтажному принципу, ибо в монтаже те же самые события повторяются с разных точек зрения. Раз соблюдение хронологии важно для автора, текст прыгает между темами. Например, в контексте поездки на Сахалин разбираются также темы художественности и критики потому, что в письме данного эпизода найдётся интересный материал по теме (см. Фейдер 1928: 175–176).

Чтение произведения Фейдера замедляется из-за множества комментариев в сносках внизу, которые находятся почти на каждой странице, на некоторых страницах их несколько. Комментарии могут быть так длинны, что они продолжа-

ются ещё на следующей странице. Содержание комментариев сильно варьируется. Часто предлагается довольно бесполезная детальная информация, зато комментарии подлиннее иногда содержат интересный материал, представление которого обосновано. Временами комментарии даже прямо не присоединяются к фрагменту. В своём письме Чехов пишет о своей скуке и экономических трудностях:

Сейчас я сижу в скучнейшем номере и собираюсь переписывать на чисто конченный рассказ. Скучаю. Скука усугубляется сознанием безденежья и неизвестности. Когда выеду, не знаю. Нервы расстроены ужасно...

Я хочу уехать на юг не позже 31-го марта. Поеду с рублём, но все-таки поеду... Всюду меня встречают с почётом, но никто не догадается дать рублей 1000–2000...

(А. П. Чехов–Ф. С. Шехтелю. СПб. 1887. Март. П. Т. I, 326–327)

(Фейдер 1928: 69.)

К фрагменту прилагается комментарий, в котором рассказывают в первую очередь о страхе писателя перед тифом:

Поездка Чехова в Петербург, в марте 1887 г., была вызвана болезнью жены брата Александра Павлов, в то время служившего в редакции «Нового Времени». А. П. ехал туда в тягостном настроении: «снились мне гробы, факельщики, мерещились тифы. доктора и проч... Мне страшно». Жена брата болела брюшным тифом, а А. П. почему-то больше всех болезней боялся тифа, представляя себе, что он умрёт от него. (там же.)

Не ясно, почему страх Чехова к болезням представлен именно этим фрагментом, особенно когда следующий фрагмент продолжает разборку экономических проблем писателя. Информацию комментария можно было передать с помощью фрагмента, ведь в комментарии есть цитата. Источник цитаты не сообщён, хотя источники фрагментов всегда описаны педантично.

Фейдер передаёт о своих источниках значительно больше информации чем Сухих. В сносках на книги даны даже номера страниц, что является исключительным в факто-монтаже. Оба автора используют много писем. Опять Фейдер педантичнее. После письма находятся данные не только о дате, месте направления, авторе и приёмщике, а также информация о том, в каком собрании писем и

на какой странице письмо находится. Сухих удовлетворяется основными данными. Решение Сухих проще и его достаточно, наверно, большинству читателей.

В обоих произведениях, естественно, встречаются и полностью одинаковые фрагменты. Например, описание Ольги Книппер о моменте смерти Чехова трудно вырезать, хотя оно кажется немного драматизированным позднее. Источником, используемым обоими авторами повторно, является произведение И. А. Бунина «Чехов».

В произведении Фейдера исключительно много диалогов. Хотя диалог легко и приятно читать, его достоверность сомнительна. Автор фрагмента вряд ли помнит так точно каждое слово, особенно если прошли годы между событием и воспоминанием. С другой стороны, читатель знает, что формы выражения и содержание, скорее всего, немного поменялись со временем и диалог является стилистическим способом выражения, которым автор первоначального текста старался оживить свой текст. Однако Фейдер никак не комментирует проблемы достоверности диалогического мемуарного текста.

Временами диалогичность придаёт тексту тон анекдотичности. Переработка и улучшение реплик приводит к преувеличенной драматичности:

Антон Павлович ходил по кабинету взад и вперёд и, увидев меня, сказал взволнованным голосом:

— Знаете, скверная новость...

— Что такое?

— Последние известия, что Толстому хуже. Умрёт, должно быть. Ведь этакий он колосс в искусстве! Знаете, есть люди, которые боятся делать гадости, только потому, что жив ещё Толстой. Да, да, да...

(Б. Лазаревский. «А. П. Чехов» Повести и рассказы, т. II, стр. 6).

Часто говорил он в суровом и грустном раздумьи:

— Вот умрёт Толстой, все к чорту пойдёт!

— Литература?

— И литература...

(И. Бунин. «Из записн. книжки». Полн. собр. соч., т. V, стр. 307).

(Фейдер 1928: 345–346.)

Данные последовательные фрагменты доказывают не манеру речи Чехова, а то, каким способом авторы фрагментов хотели её показать. Ввиду того, что перед фрагментами находится длинный фрагмент из письма Чехова к М. С. Меншикову, в котором писатель многосторонне разбирается со своими чувствами и отношением к Толстому, можно констатировать, что диалогические фрагменты не имеют прибавочной информации.

На основании предисловия Фейдера (1928: VI) получается представление, что он был намерен писать ещё и другие факто-монтажи. Тем не менее произведение о Чехове осталось единственным.

5. Заключение

Мы приблизились к своей теме широким фронтом. Наша работа — обозрение явления факто-монтажа, которое пока достаточно не исследовано. Альтернативным путём исследования было бы сосредотачиваться только на ключевом произведении жанра, «Пушкин в жизни» Вересаева. Однако мы считаем, что широкое рассмотрение всего жанра было более целесообразно и интересно, так как таким образом мы могли сравнивать произведение Вересаева с его преемниками, и образовать целостное представление о жанре и его развитии. Особенно любопытно узнавать, как реагировали на недостатки Вересаева, как старались улучшать процесс создания факто-монтажа и достоверность произведений. Плодотворным получилось также сравнение по парам новых и старых биографий Достоевского и Чехова с точки зрения развития жанра. Для будущего исследования продуктивным может оказаться сравнение произведения «Книга о Лермонтове» Щёголева с произведением «Пушкин в жизни», так как Щёголев являлся острым критиком Вересаева.

Терминология русского языка в сфере документальной литературы не устойчива. Термин *документальная литература*, подходит для нашей работы, поскольку факто-монтаж состоит из фрагментов документов. Как биографии факто-монтажные произведения нужно трактовать как документальную литературу, но с чертами художественной. Многие фрагменты художественны по стилю, например, тексты из писем и мемуаров. Поэтому факто-монтаж находится на грани художественной и документальной литературы.

В источниках об исследованном нами жанре употребляются многие термины. В 1920-х и 1930-х годах говорили о *литературных монтажах*, но мы предпочитаем термин факто-монтаж, так как он самый ёмкий и явно показывает, что речь идёт о монтаже фактов, соединении разных фрагментов данных. Для будущего исследования, представления и маркетинга жанра было бы хорошо утвердить одно название.

Ограничение нашего исследовательского материала довольно ясно. Тематически факто-монтаж ограничен практически только историей русской литературы, а именно биографиями писателей. По форме произведения достаточно близки, и только в некоторых случаях пришлось оценивать, входит ли то или иное произведение в группу. Однако есть и многие факторы, по которым произведения отличаются друг от друга, в том числе, по типам источников, принципам критики источников, практике фрагментации, дополнительным материалам и тому подобным.

Из-за нехватки научных исследований и общей информации по теме многие основные характеристики жанра остались нераскрытыми. Прежде всего история генезиса жанра и творческий процесс факто-монтажа требуют более систематического исследования, а именно, ответов на вопросы, была ли собственно эта идея Вересаева и как авторы работали на практике. Также было бы увлекательно выяснить более детально, кто были авторами факто-монтажа. Наша работа рассматривает в какой-то степени только жизнь и творчество Вересаева.

Нашими основными источниками были сами факто-монтажные произведения, анализируя которые, мы старались найти суть жанра. Благоприятными оказались предисловия к произведениям, в которых автор, как правило обосновывает свой выбор источников и открывает в какой-то степени процесс труда. Однако часто основное содержание предисловий состоит из биографического рассмотрения жизни протагониста произведения, что не так интересно с точки зрения нашей работы. Довольно много нашлось рецензий современников, и можно найти, без сомнения, ещё больше. В них видно, что критика стала строже в 1930-х годах, однако и в 1920-х годах сомневались в достоверности факто-монтажных произведений. Какие факторы повлияли на увядание жанра в конце 1930-х годов, нам не ясно, но можно усомниться, что энтузиазм не закончился только из-за политических причин, так как тема факто-монтажа, история литературы, не была особенно политической. В принципе, также факто-монтажом можно делать

пропаганду, но социалистический реализм требовал более традиционных форм высказывания.

Мы стремились найти теоретическую базу факто-монтажа. Монтаж занимал значительное место в советской культуре 1920-х годов. Факто-монтаж был одним из применений монтажа на практике. Из разных теорий монтажа самыми пригодными для понимания механизма воздействия факто-монтажа оказались теории кинематографа, которые показывают, как фрагменты содействуют и могут образовать новые имплицитные значения. Однако очевидно, что на практике действительность более сложна, и фрагменты могут содействовать с более длительного расстояния. Существенно, каким станет общее представление о протagonисте в совокупности всех фрагментов.

Значительным объединением для факто-монтажа было Левый Фронт Искусств (ЛЕФ), термины которого, *литература факта* и *фактография*, означают литературу, основанную на фактах. Однако мы не нашли значительных прямых связей между теоретиками ЛЕФа и авторами факто-монтажа. Многие теории были довольно высокопарны и неясны по сравнению с близким к практике факто-монтажом. Удачнее и плодотворнее, чем спекуляция, насколько факто-монтаж основан на той или другой теории, оказалось изучение и анализ самих произведений с попыткой оценивать, как произведения функционируют в качестве биографии.

Формалисты Юрий Тынянов, Борис Томашевский и Борис Эйхенбаум обсуждали вопрос о том, как обрабатывать и толковать литература-исторический материал. *Литературный быт*, контекст жизни писателя, рассматривается с помощью разных видов факта. Важным для факто-монтажа является разделение на *литературный* и *бытовой факт*. Материал, особенно письмо, может содержать довольно будничные детали, но в контексте жизни *литературной личности* оно станет интересным *литературно-бытовым* материалом.

Часто мы анализировали отдельные фрагменты или какую-то маленькую часть текста, *семантический кластер*, который состоит из нескольких фрагментов, обращая внимание на свойства фрагмента отдельно и во взаимодействии с другими фрагментами. Важнейшее свойство фрагмента факто-монтажа — его источник. Разные авторы наблюдали разные принципы критики источников. Существенно, как источник отмечен, сколько информации передаётся. Некоторые, в том числе Вал. Фейдер, показывают максимально полную информацию вроде

как в научном тексте, а некоторым хватает только имени и фамилии автора источника.

Интересно не только содержание фрагмента, но и то, что оставлено вне фрагмента. Это было бы возможно изучать, найдя оригинальный источник и сравнивая содержание фрагмента с ним. Например, практика фрагментации Фейдера в произведении «А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам» была бы не слишком трудоёмкой для анализа благодаря детальным данным об источнике. Изучение, какие источники полностью удалены, сложнее. В нём мы зависим от информации, переданной нам авторами в предисловиях, но мы можем также собирать материал о протагонисте и сравнивать, какие из этих источников проигнорированы.

Отношение к творчеству протагониста в качестве источника было противоречивым среди авторов и вопрос обсуждался во многих предисловиях. В факто-монтаже употреблялось довольно много художественных текстов, в том числе стихотворений. Их функция, скорее всего, служить примерами творчества протагониста, но читатель может, естественно, трактовать их автобиографически.

Читатель документальной литературы обычно может доверять достоверности информации. Однако в факто-монтаже и в произведении Вересаева «Пушкин в жизни», в частности, функция многих фрагментов — представлять то, какие тексты писали о протагонисте, а не только передача верной информации. Вересаев одобрял источники, которые он считал недостоверными, и был раскритикован из-за этого. Преемники Вересаева, в основном, относились к источникам более критически. Читатель должен сам оценивать надёжность содержания фрагмента. Зато это должно быть ясно читателю Вересаева, потому что Вересаев признаёт в своём предисловии, что не все источники, использованные им, верны. Произведение Вересаева критиковалось также за анекдотичность, что очевидно в случаях некоторых отдельных фрагментов. Произведение само стало инспиратором многих литературных анекдотов, по крайней мере Даниила Хармса. Преемники Вересаева научились благодаря критике и избегали анекдотичности. Однако вероятно, что материал о более поздних писателях более достоверен и не так анекдотичен, как легенды о Пушкине.

В факто-монтаже трудно найти описывающие фрагменты, рассказывающие события и базовые данные жизни протагониста. Особенно мало материала о детстве. Типичными для фрагментов являются лишние детали и информация не по

теме. Это зря удлиняет произведение. С другой стороны, слишком короткие фрагменты делают текст разнородным и осложняют процесс чтения. В целом факто-монтажные произведения слишком легко масштабируются, так как материала много и его отсеивание трудоёмко. В традиционной биографии автор может сам делать выводы из разных источников и удалить напрасную и недостоверную информацию.

Естественно содержание произведения образуется скорее на основе материала под рукой, чем по чёткому предварительному плану автора. Традиционно авторы соблюдали хронологию в структуре своих произведений, но иногда жёсткая хронология выводит в фрагментарность содержания, когда обсуждаемые темы меняются слишком часто и не логично, как например в произведении Фейдера. Современный автор Игорь Сухих организовывал свой материал по темам, и можно констатировать, что совокупность произведения цельная.

То, что автор сам ничего нового не пишет, а только собирает уже существующие тексты, трактовало жанр как способ избежать цензуру в Советском Союзе. С этой точки зрения к произведению Вересаева «Пушкин в жизни» приблизилась Анна Маколкина (1989), но сама идея старее, о ней писал, по крайней мере, эмигрантский критик В. Ходасевич уже в 1930-м году. Несмотря на то, что форма произведений дала авторам возможность оправдываться, прячась за спинами оригинальных авторов фрагментов во время политически сложных 1920-х и 30-х годов, это вряд ли было решающим фактором для возникновения нового жанра. Более вероятно, что авторы старались найти новые способы высказывания и передачи информации, применяя в то время модное явление, монтаж, на практике.

Часто чистого монтажного текста авторам не хватало, и они сами писали разные дополнительные тексты, в том числе комментарии, статьи, списки важных дат жизни протагониста и тому подобное, чтобы поддерживать повествование. Мы определяем, что эти тексты являются дополнительными материалами, а факто-монтаж означает только монтажные тексты, которые состоят из собранных фрагментов текста разных источников. Таким образом подчёркивается, что новой формой высказывания был именно монтаж, однако факто-монтажные произведения являются совокупностью разных частей.

Одним возможным и скорее всего плодотворным путём продолжения исследования было бы интервьюировать современных авторов факто-монтажа и документировать их способы труда и взгляды на жанр. Возрождение жанра, начиная с 1980-х годов с новыми произведениями и темами, а также переизданиями старых произведений настолько масштабно, что оно является отдельным интересным объектом возможного будущего исследования. Важно, что с произведением Льва Данилкина «Юрий Гагарин» жанр расширяется от истории литературы к другим темам, однако произведение о космонавте также и биография. Распространение по темам вполне возможно ещё дальше, в зависимости от подходящего материала.

Несомненно, полезным для будущих исследований является список источников, собранный нами. Естественно, возможно, что наша библиография факто-монтажей несовершенна, но в нём перечислены, вероятно, все самые значительные произведения. В списке 19 разных произведений и дополнительно некоторые их переиздания, однако нам не удалось полностью выяснить историю переизданий, в том числе произведения Вересаева «Пушкин в жизни», версии которого варьируются значительно.

Несмотря на то, что мы изучали более тщательно пять произведений, мы также не упускали из вида другие, стараясь характеризовать их и найти наиболее интересные черты произведения. Для будущего исследования наиболее интересным кажется произведение Николая Ашукина «Валерий Брюсов: в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики» (1929), в котором примечательно именно использование газетных и журнальных источников, которые по каким-то причинам не пользовались популярностью среди авторов факто-монтажа. Произведение стремится к реформированию факто-монтажного высказывания. Особенно интересным произведение станет благодаря тому, что оно было опубликовано только пять лет спустя после смерти Брюсова. Показательно, что произведение должно было бороться с теми самыми ограничениями, определёнными советской властью, как и поэт в своё время.

Круг бы замкнулся, если бы кто-то смонтировал произведение о Даниили Хармсе. Мы также остаёмся в ожидании факто-монтажа о явлении факто-монтажа. Отдельным открытым вопросом остаётся, существуют ли подобные произведения в других странах. Какое анекдотичное произведение можно было бы смонтировать о бывшем президенте Финляндии Урхо Кекконене! Произведение

Сухих «Чехов в жизни» (2011) показало нам, что факто-монтажом с помощью комментариев автора можно создать увлекательную и информативную документальную литературу. Кажется, только вопрос времени, когда русская инновация распространится в других странах.

Список использованной литературы

Источники

- АПОСТОЛОВ 1928: Апостолов, Николай Николаевич. *Живой Толстой: жизнь Льва Николаевича Толстого в воспоминаниях и переписке*. М.: Издание Толстовского музея.
- АПОСТОЛОВ 1995: Апостолов, Николай Николаевич. *Живой Толстой: жизнь Льва Николаевича Толстого в воспоминаниях и переписке*. СПб.: Ленииздат.
- АРОНСОН & РЕЙСЕР 1929: Аронсон, М., Рейсер, С. *Литературные кружки и салоны*. Л.: Прибой.
- АРОНСОН & РЕЙСЕР 2001: Аронсон, М., Рейсер, С. *Литературные кружки и салоны*. СПб.: Академический проект.
- АШУКИН 1926: Ашукин, Николай. *Живой Пушкин*. М.:
- АШУКИН 1929: Ашукин, Николай. *Валерий Брюсов: в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики*. М.: Изд-во Федерация.
- АШУКИН 1934: Ашукин, Николай. *Живой Пушкин*. М.: Московское Т-во Писателей.
- БУЛГАКОВ 1989: Булгаков, М. А. Письма. *Жизнеописание в документах*. М.: Современник.
- ВЕРЕСАЕВ 1926а: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Пушкин в жизни*. том I. М.: Новая Москва.
- ВЕРЕСАЕВ 1926б: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Пушкин в жизни*. том II. М.: Новая Москва.
- ВЕРЕСАЕВ 1927: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Пушкин в жизни*. том III. М.: Недра.
- ВЕРЕСАЕВ 1928: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Пушкин в жизни*. том IV. М.: Недра.
- ВЕРЕСАЕВ 1933: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников*. М.;Л.: Academia.
- ВЕРЕСАЕВ 1934: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Спутники Пушкина*. М.: Мир
- ВЕРЕСАЕВ 1936: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Пушкин в жизни*. М.: Советский писатель.
- ВЕРЕСАЕВ 1961: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Собрание сочинений в пяти томах*. том 1. М.: Правда.

- ВЕРЕСАЕВ 1984: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Пушкин в жизни*. М.: Московский рабочий.
- ВЕРЕСАЕВ 1985: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Собрание сочинений в четырех томах*. М.: Правда.
- ВЕРЕСАЕВ 1990: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Сочинения в четырех томах*. М.: Правда.
- ВЕРЕСАЕВ 2011: Вересаев, Викентий Викентьевич. *Пушкин в жизни*. М.: Астрель.
- ВОЛГИН 1991: Волгин, Игорь. *Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах*. М.: Книга.
- ГРОССМАН 1928: Гроссман, Леонид. *Достоевский на жизненном пути*. М.: Никитинские субботники.
- ДАНИЛКИН 2011: Данилкин, Лев. *Юрий Гагарин*. М.: Молодая гвардия.
- ИССЕРЛИН & ХМЕЛЬНИЦКАЯ 1930: Иссерлин Е. М., Хмельницкая Т. Ю. *Н. А. Некрасов в воспоминаниях и документах*. Л.: Academia.
- КОШЕЧКИН 1988: Кошечкин, С. П. *Жизнь Есенина: рассказывают современники*. М.: Правда.
- КУНИН 1987: Кунин, В. В. *Жизнь Пушкина: рассказанная им самим и его современниками : Переписка Воспоминания Дневники*. том I. М.: Правда.
- ОСТРОВСКИЙ 1929а: Островский, А. *Молодой Толстой в записях современников*. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде.
- ОСТРОВСКИЙ 1929б: Островский, А. *Тургенев в записях современников*. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде.
- СЕРГЕЕВА-КЛЯТИС 2015: Сергеева-Клятис, Анна. *Пастернак в жизни*. М.: АСТ.
- СУХИХ 2011: Сухих, Игорь. *Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа*. М.: Время.
- ФЕЙДЕР 1928: Фейдер, Вал. А. П. *Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам*. Л.: Academia.
- ЩЁГОЛЕВ 1929: Щёголев, Павел Елисеевич. *Книга о Лермонтове*. Л.: Прибой.

Литература

- АЛДАНОВ 1929: Алданов, Марк. Критика и библиография. *Современные Записки*. 38, 1929, 527–528.
- БЛАГОЙ 1934: Благой, Д. Проблемы построения научной биографии Пушкина. *Литературное наследство*. 16–18, 1934, 247–270.
- БЛАГОЙ 1935: Благой, Д. За научное познание Пушкина. *Известия*. 23.8.1935, 4.
- ВЕРЕСАЕВ 1929: Вересаев, Викентий Викентьевич. *В двух планах: Статьи о Пушкине*. М.: Недра.
- ВЕРЕСАЕВ 1935: Вересаев, В. В. В защиту Пушкина. *Известия*. 2.4.1935, 3–4.
- ВЕРЕСАЕВ 1937: Вересаев, В. В. Чем дорог Пушкин советскому читателю. *Известия*. 5.1.1937, 3–4.
- ВОЛГИН 2017: Волгин, Игорь. Официальный сайт. (<http://www.volgin.ru/buy/16.html>). прочитано 19.1.2017.
- ГЛУШКО 2013: Глушко, М. О. «Автобиографический пакт» Филиппа Лежёна и проблема идентификации жанров автобиографии и дневника.

- (<http://elib.bsu.by/handle/123456789/49480>). прочитано 13.12.2016.
- ГОРБУШИН & ОБУХОВ 2010: Горбушин, С, Обухов, Е. Сусанин и Пушкин Даниила Хармса. *Вестник гуманитарного научного образования* 2010, 2. (<http://www.d-harms.ru/library/susanin-i-pushkin-daniila-harmsa.html>). прочитано 5.1.2017.
- ЕВДОКИМОВ 1926: Евдокимов, Иван. Критика и библиография. *Красная новь*. 1926, 11, 236–238.
- ЖОЖИКАШВИЛИ 1997: Жожикашвили, С. Заметки о современном достоевско-ведении. *Вопросы литературы*. 1997, 4, 126–161.
- ИВАНОВ 1988: Иванов, В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. В кн.: Ямпольский 1988, 119–148. *Театр, искусство, литература, кино*. М.: Наука.
- КУКУЛИН 2013: Кукулин, Илья. Приватизация бунта: «вторая жизнь» раннесоветского монтажа. *Sign System Studies* (41) 2013, 2, 266–311.
- КУКУЛИН 2015: Кукулин, Илья. *Машины зашумевшего времени*. М.: Новое литературное обозрение.
- КУРГАНОВ 1995: Курганов, Ефим. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Helsinki: Department of Slavonic Languages, University of Helsinki.
- ЛЕЙБОВ 2000: Лейбов, Роман. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- ЛЕКМАНОВ 2000: Лекманов, Олег. Об одном источнике «Анекдотов из жизни Пушкина» Даниила Хармса. (<http://www.ruthenia.ru/document/383071.html>). прочитано 11.1.2017.
- ЛЭ = *Литературная энциклопедия*. Главный ред. А. В. Луначарский. том 7. М.: Советская энциклопедия, 1934.
- МАНУЙЛОВ 1935: Мануйлов, В. Книжная полка. *Литературный современник*. 1935, 1, 215–217.
- МАС = *Малый академический словарь*. (<http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/0encyc.htm>). прочитано 5.8.2015.
- МАСЛЕНКОВА 1999: Масленкова Н.А. А. Пушкин глазами Даниила Хармса. *Вестник Самарского Государственного Университета*. 1999, 3. (<http://www.d-harms.ru/library/pushkin-glazami-daniila-harmsa.html>). прочитано 1.2.2017.
- МЕСТЕРГАЗИ 2007а: Местергази, Е.Г. *Литература нон-фикшн/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия*. М.: Совпадение.
- МЕСТЕРГАЗИ 2007б: Местергази, Е.Г. О термине «документальная литература». *Вестник ТГУ* (55) 2007, 11, 174–177.
- НЕЗНАМОВ 1929: Незнамов, П. О поэтах и об установках. В кн.: Чужак, 1929, 119–128. *Писательская памятка. Литература факта: Первый сборник материалов Работников ЛЕФа*. Под ред. Н.Ф. Чужака. М.: Издательство Федерация.
- ОБУХОВ 2014: Обухов, Евгений Яковлевич. *Художественный мир прозы Даниила Хармса*. М.: Литературный институт им. А. М. Горького. (http://litinstitut.ru/sites/default/files/diss_obukhov.pdf). Прочитано 5.1.2017.
- ПИКСАНОВ 1926: Пиксанов, Н. Отзывы о книгах. *Печать и революция*. 1926, 6, 197–198.
- РАППАПОРТ 1988: Раппапорт, А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа. В кн.: Ямпольский 1988, 14–22. *Театр, искусство, литература, кино*. М.: Наука.

- РП = *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*. Главный ред. П. А. Николаев. М.: Рандеву-Ам, 2000.
- САЛГАНИК 1988: Салганик, Л. И. Рекомбинации как творческий приём в искусстве, науке и природе. В кн.: Ямпольский 1988, 5–13. *Театр, искусство, литература, кино*. М.: Наука.
- СЕРГИЕВСКИЙ 1926: Сергиевский, И. Книжное обозрение. *Новый мир*. 1926, 11, 186–187.
- СЕРГИЕВСКИЙ 1929: Сергиевский, И. Книжное обозрение. *Новый мир*. 1929, 1, 297–298.
- СМИРНОВА 1990: Смирнова, А.О. Примечания. В кн.: Вересаев 1990, 541–547. *Сочинения в четырех томах*. том 3. М.: Правда.
- ТОМАШЕВСКИЙ 1923: Томашевский, Борис. Литература и биография. *Книга и революция*. (28) 1923, 4, 6–9.
- ТЫНЯНОВ 1977: Тынянов, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.
- ФОХТ-БАБУШКИН 1985: Фохт-Бабушкин, Ю. Летописец бурной эпохи. В кн.: Вересаев 1985, 3–40. *Собрание сочинений в четырех томах*. том 1. М.: Правда.
- ФОХТ-БАБУШКИН 1990: Фохт-Бабушкин, Юрий Ульрихович. В. В. Вересаев. Легенды и реальность. В кн.: Вересаев 1990. *Сочинения в четырех томах*. том 1. М.: Правда.
(http://knigolubu.ru/russian_classic/veresaev_vv/yufoht-babushkin_vvveresaev-legendyi_i_realnost.3339). прочитано 11.1.2017.
- ФОХТ-БАБУШКИН 1990а: Фохт-Бабушкин, Ю. Примечания. В кн.: Вересаев 1990, 548–549. *Сочинения в четырех томах*. том 3. М.: Правда.
- ФОХТ-БАБУШКИН 1990б: Фохт-Бабушкин, Ю. Примечания. В кн.: Вересаев 1990, 530–532. *Сочинения в четырех томах*. том 4. М.: Правда.
- ХАРМС 1974: Хармс, Даниил. *Избранное*. ed. George Gibian. Würzburg: Jal-Verlag.
- ХОДАСЕВИЧ 1930: Ходасевич В. Книга о Брюсове. *Возрождение*. 9.1.1930, 3–4. (<http://diglib4.princeton.edu/historic/cgi-bin/historic?a=d&d=vozrozhdenie19300109-01&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#>) прочитано 3.2.2017.
- ХУТТУНЕН 2006: Хуттунен, Томи. Имажинисты: последние денди республики. В кн.: *История и повествование*. под. ред. Г. В. Обатнина и П. Песонена. М.: Новое литературное обозрение.
- ЧЕРНЯК 1927: Черняк, Як. Новая легенда о Пушкине. *Печать и революция*. 1927, 3, 70–75.
- ЧУЖАК 1929: Чужак, Н.Ф. Писательская памятка. *Литература факта: Первый сборник материалов Работников ЛЕФа*. Под ред. Н.Ф. Чужака. М.: Издательство Федерация.
- ЩЁГОЛЕВ 1928: Щёголев, П. На всякого мудреца. *Печать и революция*. 1928, 5, 97–106.
- ЭЙЗЕНШТЕЙН 2014: Эйзенштейн, Сергей. *О строении вещей*. СПб: Алетейя.
- ЭЙХЕНБАУМ 1922: Эйхенбаум, Б. М. *Молодой Толстой*. Петербург–Берлин: Издательство З. И. Гржебина.
- ЭЙХЕНБАУМ 1987: Эйхенбаум, Б. М. Литературный быт. *О литературе: работы разных лет*. М.: Советский писатель, 428–436.
- ЯКОБСОН 1921: Якобсон, Р. *Новейшая русская поэзия*. Прага: Политика.

- ЯМПОЛЬСКИЙ 1988: Ямпольский, Михаил. Монтаж: Театр, искусство, литература, кино. М.: Наука.
- BETHEA 2005: Bethea, David M (edit.). *The Pushkin Handbook*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- DOBROHOTOVA-MAIKOVA & PJATNITSKI 2014: Dobrohotova-Maikova, Natalia & Pjatnitski, Vladimir. *Harmsiaadi*. Huttunen, Tomi. Harmsiaadin historiaa. Helsinki: Nastamuumio.
- OCTOBER 2006: A Writer's Handbook. *October* 2006, 4, 78–94.
- HUTTUNEN 1997: Huttunen, Tomi. Montaasi ja teksti. *Synteesi* 1997, 4, 58–79.
- HUTTUNEN 2005: Huttunen, Tomi. Montage culture. *Russian Mosaics: introductions to Russian culture*. Helsinki University, Dept. of Slavonic and Baltic Languages (www.helsinki.fi/hum/slav/mosaiikki). прочитано 17.2.2017.
- HUTTUNEN 2013: Huttunen, Tomi. Preface. Montage principle and the semiotics of culture. *Sign System Studies* (41) 2013, 2, 163–166.
- ISER 1971: Iser, Wolfgang. Indeterminacy and the reader's response to prose fiction. Miller, J. Hillis (edit.), *Aspects of Narrative: selected papers from the English Institute*. New York: Columbia University Press.
- ISER 1974: Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LEHTONEN 2006: Lehtonen, Mikko. *Hyvä kirja*. toim. Hiidenmaa, Pirkko et al. Helsinki: Suomen tietokirjailijat.
- MAKOLKINA 1989: Makolkina, Anna. The Absent-present Biographer in V. V. Veresaev's *Pushkin v zhizni*. *Canadian Slavonic Papers* (31) 1989, 1, 44–56.
- O'CONNOR 1983: O'Connor, Timothy. *The Politics of Soviet Culture*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- READ 1990: Read, Christopher. *Culture and Power in Revolutionary Russia*. London: Macmillan.
- RIMMON-KENAN 1983: Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London etc.: Methuen.
- STEPHAN 1981: Stephan, Halina. *"LEF" and the Left Front of the Arts*. München: Verlag Otto Sagner.
- SUOMEN TIETOKIRJAILIJAT 2017: Suomen tietokirjailijat ry. Tietokirjallisuus-lajit. (http://www.suomentietokirjailijat.fi/@Bin/185160/tietokirjallisuus_lajit.pdf). прочитано 24.1.2017
- TERRAS 1991: Terras, Victor. *A History of Russian Literature*. New Haven: Yale University Press.